DAS
DEUTSCHE SCHÄFERSPIEL
DES
18. JAHRHUNDERTS.

INAUGURAL-DISSERTATION

BEHUFS

ERLANGUNG DER PHILOSOPHISCHEN DOCTORWÜRDE

VERFASST UND

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT DER VEREINIGTEN
FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

VORGELEGT

VON

FRIEDRICH RÜHLE
AUS ZERBST IN ANHALT.

HALLE A. S.
1885.

Meinen Eltern

in Liebe und Dankbarkeit

gewidmet.

Inhalt.

I. Einleitung.

II. Gottscheds „Atalanta",

ihr Verhältniss zum romanischen Schäferdrama, zum Ritter-, Schäfer- und heroisch-galanten Romane und Gottscheds Theorie der Schäferpoesie.

Diese 2 bei der philosophischen Fakultät zu Halle a/S. als Inaugural-Dissertation eingereichten Rubriken bilden den Anfang einer Untersuchung über „das deutsche Schäferspiel des 18. Jahrhunderts“, die der Verfasser im Laufe der nächsten Jahre zu veröffentlichen hofft.

I. Einleitung.

Die Schäferpoesie fand in Deutschland Eingang durch ausländische Schäferromane. Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts wurden Werke wie die „Schäfereien von der schönen Juliana" von Nicola de Montreux, die „Diana" des Montemayor, die „Eromena" von Biondi, die „Arcadia" des Phil. Sidney und die „Astraea" von d'Urfé fleissig übersetzt und gelesen. Von diesen Uebersetzungen aus zog das Schäferwesen in alle Dichtungsgattungen ein. Es entstanden die allegorischen Schäferromane der Pegnitzschäfer, und die Schäfergedichte schossen wie Pilze aus der Erde. Ihre Zahl ist Legion. „Jeder lyrische Poet", sagt Scherer, „blies die Querpfeife, stellte sich, als wenn er Lämmer zu weiden pflege, und behauptete, den Namen seiner Geliebten oder ganze Gedichte in die Rinden der Bäume geschnitten zu haben".

Von solchen vielartigen Bearbeitungen des Hirtengedichts, das nicht selten als poetischer Zierrat in den Schäferroman eingeflochten wurde, war es kein allzu grosser Schritt bis zur Entwickelung des Hirtendramas. Dies war eigentlich wohl nur eine Erweiterung der Ekloge gewesen. Zuerst wurden zwei Personen im Zwiegespräch, häufig im Wettgesang wie bei Theokrit, eingeführt, dazu kam eine dritte als Bote, eine vierte als Vermittler oder Schiedsrichter, und so entfaltete sich aus der unscheinbaren Knospe des Schäfergedichts die lange währende Blute des Schäferdramas.

Gleichzeitig mit dem Schäferroman und zum Teil schon vorher, so dass er durch dasselbe beeinflusst wurde, hatte sich in Italien durch Tasso und Guarini, in Frankreich durch Hardy, Racan und Mairet 1) das Schäferdrama entwickelt. Der süsslich sentimentale Inhalt des ursprünglich rein rezitierenden Hirtendramas reizte, besonders in Italien, zu musikalischer Composition. Anfangs wurden nur die lyrischen Partieen, die Prologe, Arien und Schlusschöre in Musik gesetzt, später in rezitativischer Weise das ganze Stück. So wurde aus dem gesprochenen Schäferdrama eine Schäferoper.

---

1) Vgl. G. Weinberg: „Das französische Schäferspiel in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts", Frankfurt a. M. 1884.

In Deutschland machte das Schäferdrama, vom Auslande beeinflusst 1), ähnliche Entwickelungsphasen durch. Die ersten Anfänge der deutschen Schäferopern liegen in den Schäfereien oder Waldgedichten, in denen sich nach überstandenem dreissigjährigem Kriege das Verlangen nach friedlich idyllischen Vorstellungen Luft machte. Diese Stücke wurden gewöhnlich im Freien mit grossem Aufwande von Maschinerieen und Feuerwerk auf die Bühne gebracht. Nach Devrient's „Geschichte der Schauspielkunst", I, 202, sollen fahrende Studenten zuerst derartige Schäfereien aufgeführt haben.

Die erste eigentliche Schäferoper ist Opitzens „Daphne", nach einem Stück des Italieners Rinuccini bearbeitet 2) und von dem Dresdener Capelldirector Schütz in Musik gesetzt. Dieselbe hat wie fast alle Schäferopern einen mythologisch-schäferlichen Charakter; neben Schäfern und Schäferinnen treten darin die Götter Apollo, Venus und Cupido auf.

Hoffeste, Hochzeiten und andere Festlichkeiten gaben die Hauptanlässe zur Abfassung und Aufführung derartiger Freuden- und Scherzspiele, Singspiele und Opern 3). Von den Höfen verpflanzte man einzelne Zweige der Oper auch in bedeutendere Städte wie Hamburg, Braunschweig, Dresden. Hier bildete sie, abgesehen von besondern Festlichkeiten, im allgemeinen das Unterhaltungsmittel der vornehmen Stände. So auch die Schäferoper, und zwar unterschied man diese ausdrücklich von den übrigen Singspielen und nannte sie nach französischem Vorgange Pastorelle 4).

Mit dem Gesange verbanden sich, wie in der Oper überhaupt, so auch in der Pastorelle, sehr früh Ballette, Pantomimen, Maskeraden 5). Man sah jetzt mehr und mehr auf den äusseren Prunk und Sinnenreiz. Die reichen Handelsstädte

---

1) Von Guarinis „Pastor Fido" gab bereits 1619 Eilger Mannlich eine gereimte deutsche Bearbeitung heraus. Ueber die späteren, teils in Prosa (mit Ausnahme der Chöre), teils in freiern, nach Art der Rezitative behandelten Uebertragungen von Hoffmannswaldau, Abschatz u. a. vgl. Gottscheds „nöthigen Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst" I, 179; 193; 216; 239; 267f.

2) Das italienische Original wurde bereits im Jahre 1594 zum ersten Male aufgeführt (vgl. Schletterer: „Die Entstehung der Oper", Nördlingen 1873). Die Composition war von Caccini und Peri (vgl. Eichhorn's Literaturgeschichte 4a S. 96). Auch nach Frankreich wurde durch Rinuccini der Operngeschmack verpflanzt (vgl. Schletterer ebenda S. 72).

3) Opitzens „Daphne" wurde z. B. bei der Vermählung des Landgrafen Georgs II. von Hessen-Darmstadt mit Sophie Eleonore, Tochter Johann Georgs I. von Sachsen, am 13. April 1627 in Torgau aufgeführt (vgl. „Geschichte der Hof- und Privattheater in Dresden" von H-g, Dresden 1836, S. 3, Fürstenau, „Zur Geschichte der Musik und des Theaters in Dresden", Dresden 1861, I, 98, und Schletterer: „Das deutsche Singspiel", Augsburg 1863, S. 65f). Nach Flögels „Geschichte der kom. Literatur", IV, 312, ist es das erste Beispiel, „dass bei einer solchen Gelegenheit ein Schauspiel in Deutschland an die Stelle der Turniere, Ringelrennen und Mummereien trat".

4) Dieser Unterschied ist zum ersten Male hervorgehoben bei Menantes, d. i. Erdmann Neumeister in der „Allerneuesten Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen" (herausgegeb. von Hunold, deshalb auch öfter zitiert Hunold: „Allerneueste Art"). Dort heisst es S. 347: „Eine Pastorelle oder ein Pastoral ist ein Analogum einer Opera, differiret aber darinnen von einer Haupt-Opera und Serenata, dass es kleiner als jene und grösser als diese ist".

5) Ueber den Unterschied dieser Bezeichnugen s. Menantes (E. Neumeister) an den betreffenden Stellen.

wie Hamburg, Leipzig, Nürnberg setzten einen gewissen Stolz darein, die Oper, das Kind höfischer Prachtliebe und fürstlicher Verschwendung, bei sich zu noch grösserer Ueppigkeit auszubilden. Poesie, Musik, Malerei, Tanzkunst und Mechanik sollten zusammenwirken. Götter, Geister und allegorische Wesen erschienen in Wolken und Luftwagen, und Verwandlungen von Personen in Blumen, Vögel und andere mögliche und unmögliche Gestalten waren an der Tagesordnung 1).

Die Operndichter mussten dafür sorgen, dass ihre Erfindungen zur Entfaltung dieses Schaugepränges, besonders zur häufigen Verwandlung der Coulissen, recht viel Gelegenheit boten 2). Damit ferner die Lachmuskeln des Publikums immer in Thätigkeit blieben, musste der Dichter dem Lustigmacher, dem neben dem niederländischen Pickelhering und dem französischen Schampitasche (Jean Potage) als Hanswurst nach Deutschland aus Italien eingeführten Harlekin, einen erheblichen Teil an der Handlung geben 3). Kurz, „man bildete", wie Gervinus sagt, „die Oper bald zu einer Gattung aus, in der Alles für erlaubt galt, in der die methodus arbitraria zu Hause sei".

Diesem äussern Glanz und Flitterwesen gegenüber tritt die Würde des Inhalts gänzlich zurück, der Text dieser Opern überhaupt, und im besondern der Pastoralen, ist armselig und erbärmlich 4).

So lagen die Verhältnisse, als Gottsched seine Reform des deutschen Bühnenwesens begann. Seinem nüchternen Verstande war der phantastische Prunk ein Greuel, die Oper ein Unding: „Wenn nicht die Regeln der ganzen Poesie übern Haufen fallen sollen, so muss ich sagen: Die Oper sey das ungereimteste Werk, das der menschliche Verstand jemals erfunden hat". („Krit. Dichtkunst", Ausg. von 1742 S. 757.) Er vermisst die Nachahmung der Natur: „Die Leute denken, reden und handeln ganz anders, als man im gemeinen Leben thut, und man würde für närrisch angesehen werden, wenn man im geringsten Stücke so lebte, als es uns die Opern vorstellen" 5).

---

1) Ueber derartige Opernvorstellungen vgl. die Abhandlungen von Hunold und Feind, Wieland: „Ueber einige ältere deutsche Singspiele", Schütze: „Hamburger Theatergeschichte", S. 146 f, 165 f, und Gervinus: „Geschichte der deutschen Dichtung" III, 415 f, 448.

2) Menantes schreibt über den Bühnenwechsel S. 406: „In einer Haupt-opera soll das Theatrum zum längsten in einer halben Stunde eine neue Veränderung haben, damit die Zuschauer immer mit etwas Anderm mögen divertiret werden". Das reiche Hamburg leistete hierin Ungeheures. Das dortige Operntheater konnte, wie Prutz in seinen „dramatischen Vorlesungen" ausführt, 39 mal die Seitenscenen und etliche 100 mal die Mittelvorstellungen verändern.

3) Menantes schreibt S. 119 über die Figur des Harlekins: „Es wird auch eine lustige Person in Opern erfordert, woran Viele einen solchen Narren gefressen, dass, wenn diese nicht darinnen, so gehen sie nicht hinein, die andern Sachen mögen so schön sein, als sie wollen". Wann der Hanswurst nach Deutschland gekommen ist, lässt sich nicht genau entscheiden. Luther erwähnt ihn schon in seiner Schrift: „Wider Hanswurst" und spricht von ihm wie von einem alten Bekannten. (Vgl. Kneschke: „Das deutsche Lustspiel in Vergangenheit und Gegenwart", Leipzig 1861, S. 2 f und Lessing (Hempels Ausgabe) 11. Teil S. 742.)

4) Das relativ vollständigste Verzeichniss giebt Schletterer: „Das deutsche Singspiel", Augsburg 1863.

5) Diesen Widerspruch fühlte auch Menantes, wenn er in seiner Poetik S. 394 sagt: „Wenn ein Kerl etwas mit mir reden wolte, und machte mir lauter

Als aufgeklärter Rationalist der Chr. Wolff'schen Schule machte er das Vernünftige auch zum Prinzip der Kunst. Regelmässigkeit war für ihn das Losungswort. Daneben bekämpfte er in der Oper — und zwar mit Recht — die künstlerische Masslosigkeit, die greuliche Ueberspannung der Dekorationseffekte und die Verstiegenheit und Unwahrheit der Sujets.

Auch der wesentlich italienische Charakter derselben war ihm verhasst. Die italienische Literatur war ja von der zweiten schlesischen Schule besonders nachgeahmt worden. Gottsched wollte davon nichts wissen, er griff wie Opitz auf die Franzosen zurück. Es gelang in der That Gottscheds Vernichtungseifer, die Oper, wenigstens auf einige Zeit, zu verbannen. Als letzte Oper führt er im „nöthigen Vorrath" I, 314, eine im Jahre 1741 in Danzig erschienene „Atalanta" an.

Um nun das Publikum einigermassen für die von ihm verfehmte Schäferoper zu entschädigen, empfahl Gottsched neben dem Ballet das Schäferspiel, d. h. das gesprochene Schäferdrama, denn dieser Gattung erkannte er, in reformierter Gestalt wenigstens, eine Existenzberechtigung zu.

Bevor wir aber auf das erste Schäferspiel, Gottsched's „Atalanta", eingehen, muss einer möglichen falschen Auffassung vorgebeugt werden. Erduin Koch führt nämlich in seinem „Compendium der deutschen Literaturgeschichte", Band I, Seite 299, unter der Rubrik „Schäferspiel (Pastorale)" Gottscheds „Atalanta" erst als sechstes Schäferspiel auf. Vorher zitiert er:

1) Hermann Heinrich Scheren von Jever: „Newerbaute Schäferey, von der Liebe Daphnis und Chrysilla, neben einem anmuthigen Aufzuge vom Schafedieb", Hamburg 1638,

2) E. C. Homburg: „Tragico-Comödia von der verliebten Schäferin Dulcimunda", Jena 1643,

3) Jac. Schwieger wird zugeschrieben: „Die verführte Schäferinn", 1660 1)

4) J. C. Hallmann: „Trauer-, Freuden- und Schäferspiele", 1672,

5) Die übrigen gegen das Ende des 17ten und um den Anfang des 18ten Jahrhunderts erschienenen Schäffereyen und Pastorelle zeigen Gottsched Vorrath I, 223-313, II, 256-74, und Freiesleben Nachlese 29-65 an.

Reime her, oder sänge mir seine Worte vor, so dächte ich, er wäre nicht richtig unter dem Hute". Aber er setzt sich noch nicht offen in Gegensatz zu diesem Verstoss gegen das Vernünftige, denn er fährt fort: „Jedoch wie die Opinion in allen Dingen ihre Herrschaft zu exerciren weiss, so muss man sich auch hier von ihr befehlen lassen.

1) Koch hat sich im II. Bande seines „Compendiums" S. 175 berichtigt. Schwiegers „verfuhrte Schäferinn" ist nämlich kein Drama, sondern ein mit Versen untermischter Hirtenroman, eine Schäferei, wie sie durch Opitzens „Schäferei von der Nymphe Hercynia" 1630 in die deutsche Literatur eingeführt waren. Somit erledigt sich Bobertags in seiner „Geschichte des Romans" II, 109 ausgesprochenes Bedenken, ob er dies Stück zu den Romanen rechnen soll. Der vollständige Titel ist nach einem Exemplar der Königl. Bibliothek zu Berlin folgender: „Die verführete Schäferin Cynthie, durch listiges Nachstellen des Floridans: entdekket von Jacob Schwigern. Glükstadt, gedrukt durch Melchior Koch, im Jahre 1660". Die Form ist verhältnissmässig gewandt, den Inhalt bildet die Herzensgeschichte eines verführten Mädchens. Ueber den Verfasser vgl. Kehrein: „Die dramat. Poesie der Deutschen". Leipzig 1840, S. 191 f.

Erst hiernach führt er Gottsched, Rost, Gellert, Gleim, Uhlich, Löwen etc. an.

So muss man glauben, dass alle angeführten Stücke ein und dieselbe Kunstform haben, der nämlichen Dichtungsgattung angehören. Diese Annahme ist aber falsch. Die Stücke von Scheren, Homburg, Hallmann etc. tragen einen mythologisch-allegorisch-opernhaften Charakter, gehören in die Kategorie der Pastoralen, nicht der Schäferspiele.

Zum Beweise hierfür wird es genügen, auf eine dieser Pastoralen einzugehen. Der vollständige Titel eines Hallmann'schen Stückes heisst: „Die sinnreiche Liebe oder der glückseelige Adonis und die vergnügte Rosibella, Pastorell, auf die Aller-Durchlauchtigste Kaiserl. Vermählung Beyder Kaiser- und Königlichen Majestäten Herren Leopoldi, Römischen Kaisers, auch zu Hungarn und Böheimb Königes und Frauen Claudia Felicitas gebohrnen Ertz-Hertzogin zu Oesterreich u. s. w. allerunterthänigst erfunden und in Hoch-Teutscher Poesie gesetzet, auch Beyden Höchstgedachten Majestäten in Allergenädigst verstatteten zweyfachen Kaiserl. Audientz zu Wien den 27. und 29. November 1673 demüttigst überreichet von Joh. Chr. Hallmann".

Das Ganze ist ein Festspiel: „Der Hauptzweck dieses Hirtenspieles ist", wie es in der Vorrede heisst, „die Sinnreiche und über den Todt triumphirende Liebe". Neptun, Venus, Cupido, die 9 Musen und andere Götter oder gottähnliche Wesen treten auf. Besonders reich ist die „musicalische Vorbereitung und Application auff die Aller-Durchläuchtigste Kayserl. Vermählung" ausgestattet. Da erscheinen unter andern „die nebst 8 Nymffen badende Venus, 12 See-Göttinnen, der zwischen lauter Sternen und Engeln schwebende Geist der Höchst-Christlichen Kayserin Margarethae, Jupiter nebst allen Himmels-Göttern und Göttinnen, Ganymedes mit dem Bildnüsse der Aller-Durchläuchtigsten Princessin Claudiae Felicitatis, Cupido mit 24 Cupidinibus, Venus, Hymen u. s. w." Die allegorischen Figuren der Dankbarkeit, der Liebe, des Zornes, der Frauenlist, der Vernunft führen musikalische Reigen auf.

Der Schauplatz wechselt häufig, mindestens in jeder Abhandlung 2mal. Arien, Ballette, „musicalische Schluss-Reyen" und auf Effekt berechnete Maschinerien zeigen deutlich den Operncharakter des Stückes. So erscheint in der 3. Abhandlung „die singende Venus in einer Wolcken". Natürlich fehlt auch der Hanswurst, der unvermeidliche Lustigmacher der damaligen Oper nicht. Er wird vertreten durch Scaramuza, „den kurtzweiligen Diener" des Schäfers Hierophilo.

In die Hauptscenen sind Intermezzos, wie wir sie in französischen Schäferdramen finden (vgl. Weinberg „Das französische Schäferspiel" S. 57), die ihrerseits auf die italienische Komödie zurückgehen (vgl. Klein „Geschichte des Dramas" IV, 657 und öfter) eingelegt, die mit der Haupthandlung nur in losem Zusammenhang stehen. So wird zu Corydons mythologischer Anspielung „Schaut, wie sich Sappho stürtzt in das erzürnte Meer" in einer Anmerkung angegeben: „Bey diesem Worte eröffnet sich der innere Schauplatz, in welchem mit lebendigen Personen diese 4 folg. Exempel zugleich vorgestellet werden, nemlich 1) Wie die Poetin Sappho in Gegenwart des von ihr hertzlich geliebten und von ihr flehenden (soll wohl „fliehenden" heissen) Phaons sich von einem Berge in's Meer stürtzet; 2) Wie die Africanische Königin Dido wegen des von ihr segelnden Aneas auf einem brennenden Scheiterhaufen sich ersticht; 3) Wie die Massylische Princessin Bisaltia wegen des sie verlassenen Calphurnii Crassi ihr zwei Dolche in die Brüste stösset; Und 4) Wie die Egyptische Königin Cleopatra wegen des Keisers Augusti Kaltsinnigkeit sich durch gifftige Schlangen tödtet." Das

tertium camparationis ist der Selbstmord einer von ihrem Geliebten verlassenen Frau. Solche Intermezzos kommen häufig vor, so in I, 7 dreimal. So ist, wie Bouterwek in seiner „Geschichte der Künste und Wissenschaften" Bd. X S. 327 sagt, „für das Auge opernartige Mannigfaltigkeit im Überfluss vorgeschrieben; Aber was die handelnden Personen sagen und singen, ist fast durchgängig phantastisches und abgeschmacktes Gewäsch".

Was nun die musikalische Composition betrifft, so ist keineswegs das ganze Stück zum Gesangvortrag bestimmt, sondern bis auf die „musicalische Vorbereitung", und die „musicalische Application" zu Anfang und zu Ende des zweiten Stückes, bis auf die Reien, die den einzelnen Akten in beiden angehängt sind, und bis auf verschiedene in die Haupthandlung eingelegte lyrische Stellen ist Hallmanns Pastorelle in Alexandrinern abgefasst, die gesprochen werden sollten.

Die Alexandriner, mit männlichen und weiblichen Reimen in der Form aa bb abwechselnd, sind meist durchgehende, d. h. sie werden von Einer Person gesprochen, in der Zeile abgebrochene kommen fast nie vor. In den musikalischen Partien begegnen die verschiedensten Versarten. Venus singt 6mal gehobene Verse mit jamb. Rhythmus, Jupiter 4mal gehobene mit trochäischem Rhythmus, Cupido 2mal gehobene mit daktyl. Rhythmus. Am häufigsten kehren 5mal gehobene Verse mit jamb. Rhythmus wieder; so besonders in den „musicalischen Schluss-Reyen". So bildet Hallmanns Pastorelle der Form nach ein Mittelding zwischen der Kunsttragödie und der Oper.

Ebenso wenig wie dieses nehme ich die Stücke, die Schletterer: „Das deutsche Singspiel", Augsburg 1863, als vorgottschedische Schäferspiele aufführt, in den Rahmen meiner Darstellung auf, da auch in ihnen die musikalischen Partien vorwiegen, und der Inhalt grösstenteils allegorisch-mythologisch ist. Ich behandle nur das deutsche Schäferdrama, d. h. das deutsche Schäferspiel nach der Gottschedischen Reform.

II. Gottscheds „Atalanta“,

ihr Verhältniss zu den romanischen Pastoralen und seine Theorie der Schäferpoesie.

Gottscheds „Atalanta“.

Gottscheds epochemachendes Schäferspiel erschien unter dem Titel „Atalanta oder die bezwungene Sprödigkeit“ im Jahre 1741 im 3. Teile der „deutschen Schaubühne“ S. 367—442. Nach der Vorrede zur 1. Ausgabe des 3. Teils der „Schaubühne“ reicht der Plan und die erste Bearbeitung desselben in das Jahr 1731 zurück. 1)

Die „Atalanta“ ist öfter aufgeführt worden. Im Jahre 1742 wurde sie von der Schuljugend in St. Annaberg unter dem Rektorat von Gottscheds Freund Adam Daniel Richter gespielt (vgl. „Beiträge zur krit. Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit“ Bd. 8 (1743) Stück 31. 2) In jener Zeit, als Gottsched krampfhafte Anstrengungen machte, am Wiener Hofe festen Fuss zu fassen, ist das Stück auch dort auf die Bühne gebracht worden, und zwar durch die Kinder der Kaiserin, nachdem es für die Darstellung etwas „zugestutzt“ war. Das erzählt der Landschaftssecretarius von Niederöstreich, Herr v. Scheyb, mit dem Gottsched in Briefwechsel stand. Diese Aufführung fand Ende des Jahres 1750 oder Anfang 1751 statt. Zu dieser Schulvorstellung und der Hofaufführung durch die Prinzen und Prinzessinnen tritt noch eine öffentliche aus dem Jahre 1751 in

1) Woher Er. Schmidt die Nachricht hat, dass Gottscheds Schäferspiel „auf hohen Befehl“ entstanden sei, ist mir nicht bekannt (vgl. Er. Schmidt „Lessing“ Berlin 1884 S. 117). Ich vermute, dass hier eine Verwechslung vorliegt mit der Gottschedschen Oper „Diana“, die er nach dem Muster des Fontenelleschen „Endymion“ allerdings auf Wunsch einer fürstlichen Person zu einem Hoffeste in der ersten Hälfte der dreissiger Jahre dichtete, die aber nicht über den ersten Akt hinausgekommen ist.

2) Hierauf bezieht sich folgende Äusserung Gottscheds in der Vorrede zu Uhlichs „Elisie“. (Rubrik III: „Das Schäferspiel der Gottschedschen Schule: Das pastorale Drama in 5 Akten“) in der deutschen Schaubühne V: „Diejenigen geschickten Schulmänner, und andere, die an meiner „Atalanta“ ein solches Wohlgefallen gehabt, werden also hier ihr Verlangen nach mehrern Schäferspielen, meinem Versprechen nach, einigermassen gestillet sehen.“ Ebenso die ironische Bemerkung in einer Parodie der Schäferpoesie (Rubrik III) S. 104: „Hanns Görge weiss doch noch von Schulen her, was da für Schäfergedichte gespielt worden, und er hat die „Atalanta“ noch selbst mitgespielt. Damit kann doch noch der Jugend genützt werden, und mit keinen schwülstigen Stücken„.

Kassel. Am 23. Jan. 1751 schreibt nämlich Reifstein an Gottsched: „Cato, Zaire, Alzire, Atalanta, das Gespenst — — haben bishero den allgemeinsten Beifall erhalten.“ (vgl. Danzel: „Gottsched und seine Zeit“ S. 164. 1)

Aeussere Form.

Das Stück hat 5 Aufzüge, also die Grösse und Form der heroischen Tragödie im klassisch-französischen Stil (73 Seiten in der „Schaubuhne“). Gottsched wollte ein Schäferspiel schaffen, das nicht mehr als „Zwittergeschlecht“, sondern als selbständige Gattung neben der Oper und dem gesprochenen Drama bestehen könnte. „5 Akte“, sagt Er. Schmidt mit Recht, „sind freilich für solch eine Pastorale zu viel, denn man bildet Daphnis und Daphne nicht über Lebensgrösse in Sandstein, sondern als Nippes in Porzellan.“ Die Bedingung der 5 Akte gehörte aber zum Prinzip der Regelmässigkeit nach französischen Begriffen.

Die Versform ist durchweg die damals in dramatischen Dichtungen ubliche: Der Alexandriner. Eine Ausnahme macht nur die Arie in III, 2, die aus 4mal gehobenen Versen mit trochäischem Rhythmus und abwechselnd weiblichen und männlichen Reimen in der Form ab ab besteht.

Opitz und seine Anhänger hatten den Alexandriner von den Franzosen ubernommen, und die gottschedische Schule hat auch in dieser Hinsicht die opitzische fortgesetzt. Die Wahl des Alexandriners war aber keine glückliche, denn dieses Versmass ist zu pathetisch und erhaben, zu steif und schleppend und begünstigt das unnatürliche Räsonnement. Die pomphafte Bewegung und das feierlich Anspruchsvolle des „langatmenden“ Verses im Gegensatz zu dem oft trivialen Stoff und unpoetischen Inhalt des Schäferspiels bekommt unwillkürlich ein parodistisches Aussehen.

Ueberhaupt ist der Alexandriner nicht geeignet für den vollen und freien Erguss der Leidenschaft im Drama und der Gefühle in der Lyrik. Dagegen passt er wie alle regelmässig halbierten Verse z. B. auch der Nibelungenvers und der Pentameter vermöge seines gleichmässigen Pendeltakts und der Symmetrie in den beiden Vershälften sehr wohl zum Ausdruck antithetischer und paralleler Gedanken, Vorstellungen und Bilder, wie sie die didaktische und gnomische Poesie liebt. Mit Recht schreibt Schiller (an Göthe am 25. Oktober 1799) über den Alexandriner: „Die Charaktere und die Gesinnungen, das Betragen der Personen, Alles stellt sich dadurch unter die Regel des Gegensatzes, und wie die Geige des Musikanten die Bewegungen der Tänzer leitet, so auch die zweischenkelichte Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemuthes und die Gedanken: Der Verstand wird ununterbrochen aufgefordert, und jedes Gefühl, jeder Gedanke in diese Form wie in das Bette des Prokrustes gezwängt“.

Fur die theatraliche Darstellung des Schäferspiels hatte der Alexandriner noch eine besondere Gefahr, denn „die Schauspieler, glücklich genug, den Rhythmus begriffen zu haben, wussten sich nun auch etwas damit, die Skansion recht hörbar zu machen, den Abschnitt in der Mitte des Verses, das Reimgeklingel

1) Die Auffuhrungen der „Atalanta“ am Hamburger Theater erwähnt Schütze: „Hamburger Theatergeschichte“ S. 257, 263 und 293.

am Ende hervorzuheben, und so bekam die Rede eine wiederkehrende Modulation, eine gesangartige Monotonie". (Devrient: „Geschichte der Schauspielkunst" II, 27.)

Trotz der Schwierigkeiten, die der Alexandriner einer ungezwungenen und natürlichen Behandlung entgegenstellt, wie sie die Schäferpoesie fordert, haben fast sämmtliche Schäferspieldichter denselben fur ihre Dichtungen benutzt. Wir werden nur einige wenige kennen lernen, die in Prosa geschrieben sind. („Der gebundene Schäfer", 1) Rubrik IV; die unter der Rubrik V angeführten Schäferspiele von Bodmer 2), Gay 3), Geszner und Schöpfel 4), Hagenbruch: „Die Christnacht unter den Schäfern", 5) Rubrik VI, und „Der unschuldige Plauderer", 6) Rubrik VII).

Boileau hatte für die 3 dramatischen Einheiten folgendes Gesetz aufgestellt:

Qu'en un jour, en un lieu, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théatre rempli.

Im Anschluss hieran heisst es zu Anfang des Gottschedischen Stuckes „Der Schauplatz ist unter freyem Himmel, zwischen etlichen Schäferhütten und Bäumen. Die Handlung hebt zu Mittage an, und geht vor Abends zu Ende." Der Zeitumfang des Stuckes beschränkt sich also dem französischen Grundsatz getreu auf einen Tag. In der Ortsbestimmung ist Gottsched dem französischen Dramatiker sogar so gewissenhaft gefolgt, dass er während der ganzen Auffuhrung die Buhne nicht wechseln lässt.

Aber der Angabe des Schauplatzes fehlt jene bestimmte Lokalfarbe und Anschaulichkeit, die denselben den unbestimmten Regionen entrückt und der poetischen Welt möglichst Realität verleiht. Das Stück soll der ganzen Anlage nach in Arkadien spielen, aber dies Arkadien ist ihm nur ein feenhaftes Utopien, es findet sich keine Spur von Anspielungen auf bestimmte Oertlichkeiten, wodurch die Einbildungskraft des Zuschauers und Lesers in feste Grenzen eingeschlossen wird. Durch die genaue Vergegenwärtigung des Lokals würde die Auffassung des Ganges der Handlung erleichtert werden. Dieses Kunstmittels hat sich Gottsched aber nicht bedient. Er zeichnet utopische Menschen ins Blaue hinein, die keinen Heimatsschein aufweisen können, deren patria ubique ist.

Die Einheit der Handlung endlich, die wichtigste von allen, hat Gottsched gar nicht beachtet. Dieselbe ist mehr eine äusserliche als innerlich begründete, wie ich im 7. Abschnitt zu beweisen versuchen will.

---

1) Ein Exemplar dieses Stückes, das ich bisher nirgends erwähnt gefunden habe, besitzt Herr Professor Scherer in Berlin. Dasselbe stand mir durch Vermittelung des Privat-Dozenten Herrn Dr. Burdach in Halle zur Verfügung.

2) Bodmers „Cimon" ist abgedruckt in dem „Magazin der deutschen Critik" von Schirach II, 2 S. 101.

3) Ich benutzte eine prosaische Uebersetzung des englischen Schäfertrauerspiels „Dione" von Gay aus der Königl. Bibliothek zu Berlin.

4) Ein Exemplar von Schöpfels „Palämon" befindet sich auf der Bibliothek zu Wolfenbüttel, ein anderes besitzt Professor Scherer in Berlin.

5) Ein Exemplar befindet sich auf der Universitätsbibliothek zu Heidelberg.

6) Die Kenntniss dieses Stücks verdanke ich einer Mitteilung des Herrn Archivrats Anemüller in Rudolstadt. Es steht in einer Sammlung von Schauspielen ohne Titelblatt in der Fürstl. Bibliothek zu Rudolstadt.

Verhältniss zur Oper.

Gottsched lässt in seiner „Atalanta“ im 2. Auftritt des 3. Aufzuges die Hauptheldin eine Arie singen. Er will also trotz seiner früheren Polemik gegen die Oper den Gesang nicht ganz aus dem Schäferspiel ausgeschlossen wissen. Menantes (E. Neumeister) hatte in der schon öfter erwähnten Poetik die Arien „die Seele der Opera“ genannt. Es ist desshalb nach der heftigen Opposition gegen die Oper wunderbar, dass Gottsched diese „Seele der Opera“ in seinem Schäferspiele beibehalten hat. Aber er musste den Anforderungen der Bühne Zugeständnisse machen.

Dies that er auch betreffs des Ballets. Es heisst nach der Angabe des Ortes und der Zeit S. 368: „Den Beschluss macht ein Schäfertanz.“ Der Tanz hat von jeher in der Schäferpoesie eine Rolle gespielt. Schon Vergil erwähnt den Satyrtanz in seiner 5. Ekloge Vers 73:

„Saltantis saturos imitabitur Alphesiboeus.“

In dem vorliegenden Schäferspiele deutet der Tanz ausdrücklich auf die Bestimmung für die Bühne. Wie etwa unsere modernen Tyrolergesellschaften ihren musikalischen Leistungen den Tyroler Nationaltanz folgen lassen, so war auch in Gottscheds Schäferspiel der das Stück beschliessende Tanz darauf berechnet, dem Auge durch das Costüm und die Grazie der Tänzer eine angenehme Ueberraschung zu bieten. Der Neugier und Schausucht des Publikums musste eben Rechnung getragen werden.

Wie Gottsched über derartige pantomimische Ballette dachte, spricht er in folgendem Satze aus: „Vielleicht kommen einmal in Deutschland die Zeiten, da man durch dergleichen sinnreiche Erfindungen den bisherigen Wust der unnatürlichen Opern in solche allegorische Tanzspiele verwandelt sehen wird. („Krit. Dichtkunst,“ Ausgabe von 1742, S. 778.) Er will also das Ballet an die Stelle der Oper setzen. Dass er seine „Atalanta“ wirklich für das Theater geschrieben hat, beweist die Vorrede: „Die Vorstellung wird vielleicht ehestens zeigen, wie es in die Augen fallen wird.“

Gesang und Tanz, diese beiden notwendigen Ingredienzien der damaligen Oper, hat also Gottsched, wenn auch in bescheidenem Masse, auch für das gesprochene Schäferspiel gelten lassen. Dagegen fehlen die im Anschluss an die Antike angebrachten Chorgesänge der romanischen Pastoralen, die teils als Schlusschöre mit allgemeinen Betrachtungen auftreten, teils im Dialog direkt in die Handlung eingreifen. (Tasso: „Amint“ III 1; Guarini: „Pastor Fido“ III 2, IV 3, V 1; Montchrestien: „bergerie“, vgl. Weinberg 28.) Ebenso fehlen die Madrigale, Zwischenspiele, wie sie Tasso dem damaligen Gebrauch gemäss für jeden der 4 Entre-Akte seines „Amint“ dichtete und die unsinnigen, zu der Handlung in keiner Beziehung stehenden Intermezzos, wie sie in der französischen Pastorale: „les amantes ou la grande pastorale“ von Nicolas Chrestien, Sieur des Croix, (Weinberg 57) sich finden, und wie wir sie in der oben besprochenen Hallmannschen Schäferoper sahen. Endlich fehlen auch die eigentlichen Dekorationseffekte ganz. Der Schauplatz bleibt, wie schon gesagt, während des ganzen Stücks derselbe, und zur Anwendung von Maschinerie und Mechanik ist keine Gelegenheit geboten.

Gottsched ging hierin mit den Bühnenbestrebungen der Neuberin Hand in Hand. Je entblösster die Stücke waren von Allem, was die Sinne blenden

und bestechen konnte, von scenischem Aufputz und maschinenmässigem Pomp, um so mehr waren die Schauspieler zu einem naturwahren, fein nüancierten, lebendigen Spiel genötigt. Indessen lässt sich eine gewisse Inkonsequenz von Seiten Gottscheds in der Anwendung von Musik und Tanz nicht leugnen, wenn man bedenkt, mit welchem Eifer er sich früher gegen jegliches Schaugepränge ausgesprochen hatte.

Inhaltsangabe:

I. Aufzug.

Menalkas und der „scherzhafte Schäfer" Nisus werben beide gleichzeitig um die „schöne, tugendhafte Schäferin" Doris. Dieselbe weist sie nicht ab, giebt aber auch keinem eine bestimmte zusagende Antwort. Der „zärtliche Liebhaber" Corydon bemüht sich vergeblich um die „spröde" Atalanta, während ihn selbst Amaryllis, Atalantas Schwester, unglücklich liebt. Der „pralerische Schäfer" Damon giebt Corydon und Nisus Unterweisungen in der Kunst zu lieben und verspricht ihnen, die Vorzüge seiner Theorie durch die Praxis zu beweisen.

II. Aufzug.

Damon macht Atalanta eine handgreifliche Liebeserklärung, indem er sie küssen will, und wird durch einen Schlag ins Gesicht für seine plumpe Vertraulichkeit bestraft. Dadurch lässt er sich indessen nicht abschrecken, bei Amaryllis sein Glück zu versuchen. Freilich macht er auch hier schlechte Erfahrungen. Er wird in Folge dessen wegen seiner früheren Pralerei von allen Schäfern und Schäferinnen verspottet.

III. Aufzug.

Myrtillus, ein „fremder Schäfer," sucht auf Wunsch seines kürzlich verstorbenen Vaters seine Schwester Doris auf, die vor 15 Jahren bei dem Tode der Mutter zu dem Schäfer Damötas, Menalkas', Amaryllis' und Atalantas Vater, in Pflege gegeben war. Menalkas und Myrtill verabreden, dass Myrtill sich seiner Schwester als Liebhaber, nicht als Bruder vorstellen soll. Myrtill und Atalanta gewinnen bei dem ersten Anblick Interesse für einander, ohne sich dasselbe zu gestehen.

IV. Aufzug.

Myrtill macht seiner Schwester Doris als Liebhaber brav den Hof, während er sich gegen Atalanta mit Absicht schüchtern zurückhält. Corydon fällt nach einer abermaligen, von Atalanta zurückgewiesenen Liebeserklärung in Ohnmacht. Amaryllis ruft ihn in's Leben zurück, während Atalanta gleichgiltig bleibt. Aus Rührung über Amaryllis' treue Liebe giebt Corydon Atalanta auf und verlobt sich mit Amaryllis.

V. Aufzug.

Atalanta erfährt, dass Myrtill und Doris ein Paar geworden sind, und nun tritt in ihrem Charakter eine plötzliche Wandlung ein. Sie will aus Trotz gegen Myrtill lieben und zwar ihren früher verschmähten Liebhaber Corydon. Dieser bleibt

aber Amaryllis treu. Da deckt Menalkas das verwandtschaftliche Verhältniss zwischen Myrtill und Doris auf. Atalanta und Myrtill verloben sich, ebenso Doris und Menalkas. Jetzt trennt Damötas die Paare ausser Amaryllis-Corydon, indem er Atalanta für Myrtills und Doris fur Menalkas' Schwester erklärt. Die Verlobungen gruppieren sich schliesslich:

Amaryllis — Corydon,
Atalanta — Menalkas,
Doris — Myrtillus;

Nisus und Damon gehen leer aus.

Analyse:

Das dramatische Geschick geht Gottsched in seiner „Atalanta" ganz ab. Die Handlung schreitet nicht gesetzmässig fort. Das Stück ist zu lang, manche Scenen könnten ohne Beeinträchtigung des Ganzen, vielmehr zum Vorteil desselben besser wegbleiben, oder müssten kunstlerisch zusammengezogen werden. Es kommen direkte Wiederholungen des Vorhergehenden vor. So erzählt Nisus in IV, 6 Damon die in IV, 4 und 5 vorgefuhrte Bandscene noch einmal. Das Ganze ist überhaupt ein planloses Aufeinanderfolgen von Dialogen und Episoden. Ausserdem wird das Stuck durch die Menge meist gleichklingender Namen unübersichtlich.

Anlage der Handlung.

Gottsched hat es nicht verstanden, ein Werk von einheitlich dramatischem Interesse zu schaffen. Mehrere Handlungen gehen bunt durcheinander, ohne dass es Gottscheds plumper Hand gelungen wäre, die Fäden derselben klar und bestimmt auseinander zu halten und jeden fur sich aufzuwickeln. Es sind im wesentlichen folgende:

1. Haupthandlung: Die „spröde" Atalanta wird vergeblich umworben von dem „zärtlichen" Corydon, der seinerseits geliebt wird von Amaryllis, ohne deren Liebe zu erwidern. Ein Selbstmordversuch des Corydon lässt Atalanta kalt, rührt Amaryllis auf's tiefste. Aus seiner Ohnmacht rettet ihn Amaryllis, und dadurch lässt sich Corydon umstimmen und versichert Amaryllis seiner Liebe. Atalanta hat aber Interesse gefasst für den männlichen „fremden" Myrtill, der sie bei dem ersten Anblick liebt, aber durch erheuchelte Gleichgültigkeit und scheinbare Liebe zu Doris die Atalanta gewinnen will. Das echt homöopathische Mittel wirkt, die „spröde" Atalanta wird eifersüchtig. Aus Trotz wendet sie sich Corydon zu, wird nun aber von diesem, der sie so lange vergeblich umworben hat, verschmäht. Es folgt die Aufklärung des Verwandtschafts-Verhältnisses zwischen Doris und Myrtill, das Liebesgeständniss und die Verlobung zwischen Atalanta und Myrtill.

2. Amaryllis und Corydon lieben anfangs unglücklich, finden sich aber schliesslich. Diese Handlung ist eng verflochten mit der Haupthandlung: Atalanta — Myrtill.

3. Doris, anfangs unentschlossen, wird getäuscht durch die Comödie des Myrtill, bekommt schliesslich den Menalkas.

4. Episodisch sind die Scenen, in denen die Figur des „pralerischen Schäfers" Damon und des „scherzhaften Schäfers" Nisus vorkommt, die beide abblitzen.

5. Lösung der bereits vollzogenen Verlobungen und ganz gewaltsame Vertauschung der Paare in Folge der Enthullung betreffs der Verwechslung der beiden Kinder Doris und Atalanta.

Poetische Motive.

Um diese Handlungen aufzubauen, setzt Gottsched eine Menge poetischer Motive in Bewegung, die ich hier einzeln auffuhren will, weil sie im deutschen Schäferspiel typisch werden. Das Schematische dieser Sonderung, so langweilig es auch sein mag, ist geboten durch die schematische Anlage fast aller Schäferspiele. Es sind im wesentlichen folgende Motive:

1. Die „spröde" Atalanta wird gewonnen, indem ihre Eifersucht geweckt wird. Damit verknupft sich das eigenthumliche Motiv, dass Atalanta aus Trotz und Zorn sich einem Ungeliebten anträgt und von diesem verschmäht wird.

2. Motiv der ungleichen Schwestern: Atalanta will von Liebe nichts wissen, verliebt sich dann, wird abgewiesen. Amaryllis, ihre Schwester, liebt anfangs unglücklich, erreicht dann den Gegenstand ihres Wunsches fruher als Atalanta.

3. Motiv der unglücklich Liebenden: Das Mädchen (Amaryllis) liebt einen Schäfer (Corydon), der von ihr nichts wissen will und seinerseits vergeblich um ein anderes Mädchen (Atalanta) wirbt.

4. Motiv der Verlobung aus Dankbarkeit: Corydon liebt Amaryllis nicht, wird aber von ihrer Treue bei der Ohnmacht derartig geruhrt, dass er ihr aus Mitleid und Teilnahme seine Liebe anträgt.

5. Motiv der beiden Liebhaber Menalkas und Nisus, die um dasselbe Mädchen (Doris) freien.

6. Motiv des Zusammenaufwachsens von Kindern: Menalkas ist mit seiner Pflegeschwester Doris zusammen im Hause seines Vaters Damötas erzogen worden und hat sie lieb gewonnen.

7. Motiv des Gegensatzes von Stadt und Land: Die Schäfer werden als Naturkinder, die Städter als die gebildeten, feinen Leute dargestellt.

8. Motiv der Vermittlung: Die andern Schäfer und Schäferinnen, besonders Menalkas und Doris, suchen Atalanta zur Liebe zu uberreden.

9. Motiv des Versteckens: Myrtill belauscht Atalanta, während sie ein Lied singt, und lernt so ihr sprödes Wesen kennen.

10. Motiv der Verlobung von Geschwistern (Myrtill — Doris).

11. Motiv des Aberglaubens: Ein Mann wahrsagt Damöts Frau Margaris für Doris ein langes Leben und fur Atalanta einen fruhen Tod.

12. Motiv der Verwechslung von Kindern: Doris wird bei Damöts Frau in Pflege gegeben. Diese verwechselt das angenommene Kind (Doris) mit ihrem eigenen (Atalanta).

13. Motiv der beiden geprellten Schäfer, des pralerischen Gecks (Damon) und des Witzbolds (Nisus), der beiden komischen Figuren des Stucks.

Am geschicktesten von diesen Motiven ist das erste verwendet. Das allmähliche Aufkeimen der Liebe in Atalanta wird einigermassen wahr und

natürlich ausgeführt. Sie kann anfangs das „Winseln“ der verliebten Schäfer nicht leiden und wählt deshalb nicht. 1) Da erscheint Myrtill der „fremde Schäfer“ und benimmt sich ebenso zurückhaltend wie Atalanta selbst, denn er denkt: „Vielleicht gehts an, dass ich durch Sprödigkeit die Spröde zwingen kann.“ (III, 5.) Sie schilt auf die „Grobheit“ des Fremden, aber die kühle Reserve desselben gefällt ihr. Myrtill kümmert sich scheinbar nicht um sie, sondern knüpft mit Doris ein Verhältniss an. Psychologisch wahr ist die Scene, wo Atalanta sich stellt, als sei ihr die Liebe der Beiden gleichgiltig, während sie sich vor Qual verzehrt. Es erwacht die Eifersucht:

„Ist das der stolze Hirt, der Feind von aller Liebe?
Ist das der starke Sinn, der jedem zarten Triebe
Beständig widerstund?“ (V, 5.)

Eifersucht und Rache werden für sie der Grund der Umwandlung:

„Ich will und muss mich itzt an euch durchs Lieben rächen;
Und sollt ich drüber gar den alten Vorsatz brechen,
Den ich vorlängst gefasst. Ich ändre meinen Sinn,
Und bin hinfort nicht mehr die spröde Schäferinn.“

(V, 5.) Sie trägt Corydon ihre Liebe an, wird aber zurückgewiesen, da Corydon schon Verpflichtungen mit Amaryllis eingegangen ist. Durch diese Zurückweisung wird ihr Schamgefuhl verletzt und ihr Zorn noch gesteigert. Aus Trotz wäre sie jetzt im Stande, selbst Damon oder Nisus die Hand zu reichen: Da greift Menalkas ein, indem er den Thatbestand aufklärt d. h. Myrtill der Atalanta als den Bruder der Doris vorstellt. Diese Scenen gehören unstreitig zu den lebendigsten des ganzen Stücks, was freilich an sich nicht viel sagen will.

Betreffs der Schürzung und Lösung des Knotens heisst es in der Vorrede: „Wenn die Verwirrungen nicht nur recht in einander gewickelt, sondern auch natürlich aufgelöset worden, so wird der Verfasser glauben, dass er seine Sache recht gemacht habe.“ Das erste ist Gottsched vorzüglich gelungen, die Verwirrungen sind mehr denn zu sehr „recht in einander gewickelt,“ es ist ein wahrer Rattenkönig von Liebesverhältnissen entstanden. Wie steht es aber mit der Lösung des Knotens? Nachdem Gottsched 4 Aufzüge (55 Oktavseiten in der Schaubühne) gebraucht hat, um „die Verwirrungen recht in einander zu wickeln,“ wird es Zeit, dieselben zu lösen. Dazu wendet er, um vorläufig ein Paar zusammenzubringen, folgendes Manöver an: Er lässt den sentimentalen Corydon vor Liebesweh in Ohnmacht fallen. In diesem Zustande findet ihn Amaryllis, die von ihm verschmähte Schäferin. Sie ist halbtot über den Anblick und sucht mit Balsamrinden zu helfen, denn

„Es pfleget sonst davon die Ohnmacht zu verschwinden“

(IV, 8). Corydon kommt wieder zu sich und, da er in Amaryllis die treue Seele sieht, die Marthas Sorgen mit Marias Liebeseifer verbindet, so verspricht er, fortan von Atalanta abzustehen und nur sie zu lieben:

---

1) Vgl. II, 6:

„Die Schäfer unsrer Flur sind gar zu weich und zart:
Und hätten sie nicht noch die Spuren von dem Bart;
So wollt ich ganz gewiss bey allen Büschen schwören,
Dass sie kein Männervolk, und lauter Weiber wären.“

„Dir hab ich itzo bloss mein Leben zu verdanken:
Von deiner Liebe will ich lebenslang nicht wanken."

(IV, 8.) Die Gelegenheit ist an den Haaren herbeigezogen, die ganze Lebensrettung höchst albern. Man könnte die Scene fast für eine Parodie auf die „sterbeblaue" schäferliche Sentimentalität halten, wenn man es nicht anders wüsste.

Noch abgeschmackter ist die Verwechselungsscene: Nachdem in V, 7 die Paare sich glücklich zusammengefunden haben, nämlich Corydon — Amaryllis, Myrtill — Atalanta, Menalkas — Doris, und das Stück einen naturgemässen Schluss gehabt hätte, 1) erscheint Damötas auf der Bildfläche und erzählt in 57 Versen folgende abenteuerliche Geschichte: Als seine verstorbene Frau Margaris einst mit den Kindern, seinem eigenen und dem in Pflege übergebenen, auf den Fluren ging, habe ein Mann ihr prophezeit, Doris, das Ziehkind, werde lange leben, „Doch Atalantens Stern droht ihr ein frühes Grab." (V, 8.) Da sich die Kinder zum Verwechseln ähnlich gesehen, so habe sie aus Mutterliebe die Kleider des Paares vertauscht und habe immer Doris für Atalanta und Atalanta für Doris gelten lassen. Also ist Doris die Schwester des Menalkas und Atalanta die Schwester des Myrtill. Demgemäss gruppieren sich nun die Verlobungen. Man sieht, wie sehr Gottsched die „Verwirrungen in einander gewickelt" hat, und wie unnatürlicher Mittel er sich bedient, um den Knoten zu lösen.

Charakteristik.

Das Undramatische in der „Atalanta" wird dadurch gesteigert, dass in den auftretenden Personen nicht wirkliche Charaktere zu sehen sind, sondern blosse typische Figuren.

Die Namen dieser Figuren sind nicht typisch, d. h. nicht mit Rücksicht auf den traditionellen Typus, sondern ganz willkürlich gewählt. Der Name involviert keinen bestimmten Charakter mit Ausnahme des Myrtill, worunter sich fast immer, schon im romanischen Schäferdrama, die Figur des „fremden Schäfers" versteckt. 2)

Entnommen hat Gottsched die meisten Namen nicht der romanischen Barockdichtung, sondern den Vergilschen Eklogen, wie die lateinischen Formen

---

1) Gottsched scheint das auch gefühlt zu haben, denn er lässt zu Ende des 7. Auftrittes den Nisus sagen:

„Doch halt! da kömmt ja gar Damötas selbst gegangen,
Was will der gute Mann? Das Spiel ist noch nicht aus!"

Man stelle sich eine erste Aufführung dieses Stückes vor. Die Liebenden sind in den Hafen der Ehe eingelaufen, und das Publikum erwartet, dass der Vorhang niedergehen soll. Da tritt Nisus auf und spricht obige Worte.

2) Wie erfinderisch man in der Wahl der Schäfernamen war, ersieht man aus Fürstenau: „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfurten von Sachsen", Dresden 1861, S. 233. Derselbe erzählt, dass am 31. Januar 1665 Abends nach einer Wolfsjagd am Dresdener Hofe eine Schäferei aufgeführt sei, wobei folgende 25 Paare im Hirtenkostüm tanzten: Melibaeus-Philomela; Palaemon-Sydera; Ergastus-Phillis; Sylvius-Galathea; Uranius-Elysa; Licidas-Clitie; Thyrsis-Lycoris; Damon-Meroe; Pityras-Daphne; Philander-Dorinda; Myson-Faunia; Moeris-Felicia; Jolas-Chloris; Damoetas-Nisa; Alicon-Florinda; Clarinus-Amarylis; Amyntas-Laura; Menalcas-Doraide; Artacas-Corisca; Dorastus-Doristea; Montanius-Hechne; Menander-Joas; Oeona-Myrtillis-Astraea.

Menalcas, Myrtillus, Nisus zeigen. Dagegen vermute ich, dass Atalanta auf Fontenelles „Endymion“ zurückgeht, wo die Figur der Atalanta als Begleiterin der Diana eine grosse Rolle spielt.

Schon oben war auf den Mangel der Einheit der Handlung hingewiesen worden. Die Handlungen in der „Atalanta“ entspringen nicht dem Gemute, die Entschlusse bilden sich nicht unter Zusammenwirken der Umstände und der Personen zur That, es fehlt an Wahrheit und Wärme. Was Bobertag in seiner „Geschichte des Romans“ I. 354 von den Schäferromanen sagt, gilt auch für das Schäferdrama: „Die Möglichkeit, einen Charakter an sich aufzuweisen und in greifbaren Situationen sich überhaupt nach menschlicher Analogie zu bewegen, ist gleichsam a priori durch das Wesen dieser Dichtungsgattung schlechtweg abgeschnitten.“

Dagegen hätte Gottsched aus den Ritterromanen, besonders dem Amadisroman, fur die Charakteristik lernen können. Die Hauptcharaktere Amadis, Oriana, Lisuart, Galaor, und auch eine Anzahl der Nebenpersonen, wie Briolania, Grasinda sind mit Bewusstsein, Umsicht und Consequenz durchgefuhrt. Daher kommt es auch, dass z. B. in der Person des Hauptbelden wirklich sittlich ideale Anschauungen zu wohldurchdachter und gelungener Darstellung gelangen. Bei Gottsched ist dies nicht der Fall, er behandelt seine Charaktere nach einer Schablone.

Die Personen werden im Personenverzeichniss durch hinzugefügte Epitheta charakterisiert. Es heisst dort:

Atalanta, „die Spröde.“
Doris, „eine schöne tugendhafte Schäferinn.“
Damon, „ein pralerischer Schäfer.“
Nisus, „ein scherzhafter Schäfer“ u. s. w.

Man sieht, wie oberflächlich diese Charakterisierung ist, bei einigen Personen ist sie höchst trivial, z. B. wenn Doris „eine schöne tugendhafte Schäferinn“ genannt wird. Nur bei der „spröden“ Atalanta, dem „pralerischeu“ Damon und dem „scherzhaften“ Nisus wird eine tiefere Begründung ihres Charakters versucht durch das Eingehen auf die Mythologie, worauf wir im 8. Abschnitt noch kommen werden.

Da die auftretenden Personen der innern Wahrheit entbehren, so gebraucht Gottsched dieselben wie Marionetten. Das Auf- und Abtreten derselben auf der Bühne ist selten motiviert. Die Personen kommen von ungefähr und beteiligen sich am Gespräch, weil sie soeben nichts besseres thun können. Sie bewegen sich im Ringeltanze: Einer sucht den andern, dazu kommt der dritte, um etwa nach einem entlaufenen Schaf Umschau zu halten; dann hat der erste etwas vergessen und findet so Gelegenheit, wieder zu erscheinen. Kurz, das erste beste Motiv wird genommen, um die Personen auf die Bühne zu bringen und wieder wegzuschaffen.

Dieses willkürliche Schalten zeigt sich am deutlichsten in der Verwechselungsscene. Der alte Damötas erscheint gänzlich unvorbereitet, er ist eine episodische Figur ohne irgend welchen bestimmt ausgeprägten Charakter. Er tritt auf, bringt durch seine abenteuerliche Erzählung die verlobten Paare auseinander und entfernt sich noch in derselben Scene auf Nimmerwiedersehen mit der Entschuldigung:

„Ich bin vom Reden matt; drum geh ich nur zurücke,
Und wünsch euch väterlich, als frommen Kindern, Glücke“ (V, 8).

Verhältniss
zum romanischen Schäferdrama und zum Ritter-, Schäfer- und heroisch-galanten Roman.

I. Typische Figuren.

Wir haben im 7. Abschnitt darzulegen versucht, dass Gottscheds Charaktere keine wirklichen, keine aus dem Leben genommenen Gestalten, sondern blosse typische Figuren sind. Dieselben hat er aber nicht erfunden, sondern von den Italienern und Franzosen übernommen. Zum Teil hat er sie so verwendet, wie er sie im romanischen Schäferdrama vorfand, zum Teil für seine Zwecke verändert. Er hielt sich an die konventionelle Form und legte den typischen Figuren die für ihren Charakter passenden Räsonnements in den Mund. Wir werden für sämmtliche in der „Atalanta" auftretende Personen in den romanischen Pastoralen die entsprechenden Vorbilder finden:

Amaryllis, die „aufdringliche Schäferin:" Diesem Typus begegnen wir zuerst in Guarinis Dorinda. Sie liebt den spröden Jäger Sylvio, ohne Gehör zu finden. Sie ist so verliebt, dass sie auf Sylvios Hund Melamp eifersuchtig wird, weil derselbe alle Tage mit seinem Herrn zusammen sein und ihm dienen könne (II, 2). Trotz aller Zurückweisung macht sie immer wieder Versuche, ihren Geliebten für sich zu gewinnen. Sie bekommt ihn auch schliesslich, indem sich Sylvio aus Mitleid und Teilnahme mit ihr verlobt.

Auch Gottscheds Amaryllis bemüht sich vergeblich um Corydon. Sie sucht ihn von der Liebe zu ihrer Schwester Atalanta abzulenken (I, 5), schmeichelt ihm: „Dir sag ichs. Corydon, du bist mein ganzes Leben" (II, 6) und nennt ihn ihren „Geliebten" und ihren „Schatz". „In Fluren, in den Ställen schleicht sie ihm täglich nach", so dass sich die andern Schäfer darüber lustig machen (I, 6). Sie ist tief gerührt über Corydons Selbstmordversuch, findet aber kein Verständniss für ihre Liebe, denn Corydon „kann doch anders nichts, als Atalanten ehren" (III, 7). Die Verlobung kommt durch die Ohnmacht zu Stande, aus der sie den Corydon ins Leben zurückruft, indem er ihre „reine und lobenswürdige Neigung" anerkennt (IV, 8).

Die Schilderung dieser aufdringlichen Liebhaberin ist, weil ihre Liebessehnsucht in zu starken Farben aufgetragen wird, meist psychologisch unwahr, und mit Recht macht Weinberg S. 29 darauf aufmerksam, dass in keiner derdelben nur eine Ader von dem warmen poetischen Leben des „Käthchens von Heilbronn" fliesst. 1)

Corydon, der „zärtliche Schäfer" geht zurück auf Tassos Amint. Anfangs zurückgewiesen, bleibt Amint durch seine Treue doch Sieger. Die leblose Natur fühlt seine Sehnsucht, die Felsen und Fluren erwidern seine Klagen und das Laub seufzt über seine Thränen, aber die grausame Jägerin Sylvia fühlt kein Mitleid. Er eilt in seiner Verzweiflung zum Selbstmord: „Satt ist nunmehr Amor meiner Thränen, er dürstet nur nach meinem Blute. Bald soll er, ich habs beschlossen, er und jene

1) Die betreffenden Stellen, wo im französischen Schäferdrama die Figur der „aufdringlichen Schäferin" auftritt, s. Weinberg S. 38 u. 100. Dieselben bieten in der Situation und poetischen Darstellung nichts Neues.

Grausame es fliessen sehen und mit den Augen ihren Durst löschen" (I, 2). 1) Er stürzt sich von einem Felsen. Sylvia vernimmt es, hält ihn für tot und beweint mit heissen Thränen ihre Grausamkeit. Sie sucht die vermeintliche Leiche auf, findet ihn lebend und schenkt ihm Herz und Hand.

Dieselbe Sentimentalität kehrt wieder in Guarinis Myrtillo. Menschen gegenüber hat er lange geschwiegen, bis er endlich seinem Freunde Ergast sein Liebesgeheimniss anvertraut. Er spricht auch von Selbstmord, aber Amaryllis, seine Angebetete, kennt diese Selbstmordgedanken schon: „Ich weiss, dass das Sterben der Liebhaber ein bloss gewöhnlicher Ausdruck der verliebten Zunge als ein standhaftes, überlegtes Vornehmen ihres Herzens ist" (III, 3). 2) Indessen gewinnt auch er als treuer Hirt (Pastor Fido) das Herz seiner Schönen.

Auch in den Ritterromanen findet sich der Selbstmord aus Liebe, obwohl dieselben meist in ihrer Stimmung schneidiger gehalten sind. So beschliesst im 10. Buche Kap. I des Amadis de Gaula der Schäfer Darinel, da Sylvia, der Gegenstand seiner Neigung, ungemeine Grausamkeit gegen ihren Liebhaber beweist, auf dem Gipfel des höchsten Berges im babylonischen Reiche den Tod zu erwarten.

Bei Gottscheds Corydon kehrt nur die Sentimentalität und der Selbstmordversuch wieder, dagegen erreicht der „zärtliche Schäfer" den Gegenstand seiner Wünsche nicht. Gottsched geht übrigens in der Schilderung der Gefühlsüberschwänglichkeit weiter als die Italiener und Franzosen, ohne dass aber die Darstellung der Leidenschaft etwa wie in Göthes „Werther" zu ihrem Rechte kommt, denn nur einzelne Situationen wirken poetisch, neun Zehnteile von den Gesprächen der Schäfer und Schäferinnen sind fade Exerzitien philiströser Complimentierkunst. Wie gesagt, kommen auch in den romanischen Schäferdramen Selbstmordversuche aus Liebe vor, aber im allgemeinen sind die romanischen Schäfer vernünftiger und richten eventuell die Waffe gegen den Nebenbuhler. So wirft Guarinis Myrtill seinen Spiess gegen den vermeintlichen Nebenbuhler Nikander, ohne ihn freilich zu treffen, und Myrthonis giebt in Montchrestiens „bergerie" IV, 5 seiner Geliebten aus Eifersucht einen Dolchstoss. (Weinberg S. 27.)

Auf die französischen Pastoralen hatte in dieser Beziehung besonders der Amadisroman gewirkt. Die französischen Schäfer haben, wenn sie nicht auf gütlichem Wege zum Ziel ihrer Wünsche gelangen können, Mut genug, ihre Geliebte den Eltern gewaltsam zu entführen, wie z. B. in der anonym erschienenen Pastorale „Cléonice ou l'amour téméraire" (Weinberg 122), und die Schäferinnen sind beherzt genug, sich von ihren Liebhabern entführen zu lassen, ja sogar nach der Entdeckung die Schuld allein auf sich zu nehmen, wie z. B. in Hardys „Alcée ou l'infidélité" (Weinberg 43).

Solche Untugenden hatte Gottsched, wie wir später sehen werden, in seinem Schäferkatechismus d. h. seiner Theorie: „Von Idyllen, Eklogen und Schäfergedichten" in seiner „krit. Dichtkunst" ausdrücklich untersagt. Er will jede Spur ritterlichen Lebens aus der Schäferpoesie getilgt wissen.

---

1) Ich benutzte eine Uebersetzung von Eduard Schaul, Karlsruhe 1808, aus der Grossherzogl. Sächsischen Bibliothek zu Weimar.

2) Ich benutzte eine 1773 anonym erschienene Uebersetzung, aus der Grossherzogl. Sächsischen Bibliothek zu Weimar.

Das absichtliche Weglassen derartiger ritterlicher Züge hängt zusammen mit seinen reformatorischen Bestrebungen. Er wollte für die schwülstigen und mit Harlekinslustbarkeiten untermengten Haupt- und Staatsaktionen, für die unnatürlichen Romanstreiche und pöbelhaften Fratzen und Zoten etwas Natürliches, Einfaches schaffen. Einen Anklang an die ritterlichen Dichtungen zeigt Gottscheds „Atalanta" nur in der Galanterie, die, verbunden mit der schäferlich-süsslichen Sentimentalität, das Stück ungeniessbar macht. Alle Kunstgriffe der Galanterie, die ein verliebter Schäfer anwendet, um seine Schäferin fur sich zu gewinnen, werden uns vorgeführt: Er singt oder bläst ihr sein Liebesleid, macht verliebte Angriffe auf die Rinde der Bäume und spricht von Selbstmord, wenn seine Schäferin auf seine schüchterne Werbung nicht eingeht. Er küsst ihr die Hand, fleht um Verzeihung wie ein ungezogener Schulknabe und revoziert sein ganzes Dasein, nur um seine stolz auf den Gimpel herabblickende Schöne nicht zu betrüben. Schliesslich steht Corydon doch von seinem Vorsatz ab und heiratet Amaryllis, die Schwester seiner frühern Geliebten. Nicht mit Unrecht nennt desshalb die „Chronologie des deutschen Theaters" S. 101 in ironischem Sinne Gottscheds „Atalanta" ein „herzbrechendes Schäferspiel."

Myrtill, der „fremde Schäfer:" Bei dieser Figur ist sogar der Name aus dem romanischen Schäferdrama beibehalten. Auch in dem Schäferspiel der Neuberin (Rubrik III) 1) heisst der „fremde" Schäfer Myrtill. Aber im „Pastor Fido" ist das Motiv des Fremdseins besser ausgenutzt als im deutschen Schäferspiel. Die Darstellung Myrtills als des „fremden" Schäfers dient dort zur Lösung des Knotens, indem Montan in demselben seinen durch eine Ueberschwemmung verlorenen Sohn erkennt. So sind in Amaryllis und Myrtill die beiden Seelen gefunden, durch deren Vereinigung der auf Arkadien schwer lastende Zorn der Götter versöhnt werden kann.

Im deutschen Schäferspiel dient diese Figur hauptsächlich dem Gegensatze, indem sich damit gewöhnlich das Motiv des Unterschiedes von Stadt und Land verbindet.

Richtig motiviert wird das Fremdsein des Myrtill beidemal. Guarinis „fremder Schäfer" ist Amaryllis aus Elis nach Arkadien gefolgt, um ihr immer nahe zu sein, und Gottscheds Myrtill kommt von einer fremden Flur, um seine bei Damöt in Pflege gegebene Schwester aufzusuchen.

Menalkas, der meist als Vermittler auftritt, indem er seine Schwester zur Liebe zu bewegen sucht, findet sein Muster in Tassos Thyrsis und Guarinis Ergast. Beide stehen ihrem Freunde als Schutz zur Seite und bewähren sich immer als die gewissenhaften Sekundanten, um im geeigneten Augenblicke einzuspringen und in dem Liebeszweikampf ihren Paukanten die Blössen der Gegner ins Ohr zu flüstern.

Diese Vermittler und Vermittlerinnen werden gewöhnlich schon etwas ältlich gedacht und kehren das realistische Moment der Liebe hervor. 11)

---

1) „Das Schäferfest oder die Herbstfreude" von Frau Neuber ist abgedruckt in der „Deutschen Schaubühne zu Wien" V. Teil v. J. 1754. Ein Exemplar befindet sich auf der Grossherzogl. Sächsischen Bibliothek zu Weimar.

11) So führt Daphne in Tassos „Amint" Sylvien, um sie zur Liebe gegen Amint zu überreden, die ehelichen Freuden vor Augen: „So willst Du denn nun, Silvia, fern von den Freuden der Liebe, deine Jugend dahinbringen? Den süssen Namen Mutter nicht hören? nicht die Kleinen voll Anmuth um dich scherzen sehen?" (I, 1.) Sie gedenkt dabei ihrer eigenen Jugend: „Ich kenne die spröde Jugend; wie

Zuweilen setzen sich Vermittler und Vermittlerinnen unter einander in Verbindung, um zusammen zu wirken und nebenbei etwas mit einander zu liebäugeln. So erinnert Daphne in Tassos „Amint“ an Frau Marthe in Göthes „Faust“.

Der „alte Schäfer“ Damötas geht zurück auf Figuren wie Guarinis Montan, Priester der Diana und Vater Sylvios, Tityrus, Vater der Amaryllis, und Karino, Myrtills vermeintlichen Vater. Aber im romanischen Drama greifen diese Gestalten geschickt in die Handlung ein und sind individuell gezeichnet, während Gottscheds Damöt nur als deus ex machina eingeführt wird, um die bewussten „Verwicklungen“ zu erhöhen. Er wird vorher nur einmal flüchtig genannt als die „Zierde frommer Alten“ (III, 1) mit oberflächlicher Andeutung seiner Tugend, wie es immer mit kindlicher Pietät bei den „alten Schäfern“ geschieht. Eine Charakterisierung des Damötas ist überhaupt nicht versucht.

In den französischen Pastoralen tritt zuweilen ein bejahrter Schäfer als polternder Alter auf (vgl. Weinberg 33 u. 67), eine uralte, in der Comedia del arte von jeher beliebte Lustspielfigur. Davon ist der Damötas in der „Atalanta“ ein schattenhafter Abglanz.

Auch die übrigen Gottschedschen Figuren lassen sich bequem auf romanische Typen zurückführen, so Atalanta, die „spröde Schäferin“ auf Tassos Jägerin Silvia, Damon, der „pralerische Schäfer“ und Nisus, „der scherzhafte Schäfer“ auf den Satyr. Ueber diese drei soll unten im Zusammenhange mit der Mythologie ausfuhrlich gehandelt werden.

II. Motive.

Der folgende Abschnitt soll durch Einzelbetrachtung klar legen, dass auch die in der „Atalanta“ verwendeten Motive nicht Gottscheds Erfindung, sondern fast ohne Ausnahme und zwar meist in verschlechterter Form — denn das ist nach einer Bemerkung Lichtenbergs ein Fehler, den die guten Schriften haben, dass sie gewöhnlich die Ursache von sehr viel schlechten und mittelmässigen sind — von Gottsched seinen Vorgängern nachgebildet sind:

Liebesverwicklungen: Schon seit Tasso hatte die Schäferpoesie den Zweck verfolgt, die Allgewalt der Liebe zu zeigen. Ueberall wird, da die Liebe unwiderstehlich ist, auf Kosten Amors von den naiven Schäfern nach Kräften drauf los gesündigt, der Gott Amor wird für Alles verantwortlich gemacht. Amor siegt immer über Diana. Dies ist in unserem Schäferspiele durch den Titel: „Die bezwungene Sprödigkeit“ angedeutet.

Wieweit die Geschmacklosigkeit und Lüsternheit in den französischen Pastoralen zuweilen geht, zeigt Valletryes „chasteté repentie“ (Weinberg 20), wo Diana selbst, die man sich doch nur als keusche Jungfrau vorstellen kann, sich den Gesetzen Amors unterwirft, und Amor die Nutzanwendung für die Zuschauer macht, dass Alle sich die folgsame Göttin zum Muster nehmen sollen.

---

du bist, so war auch ich. So war meine Gestalt und mein Angesicht; so hatte ich blonde Haare, so die rothen Lippen, so prangte die Lilie und die Rose in meinen vollen, zarten Wangen. — — — — Wie mächtig sind nicht die Dienste, Bitten, Verdienste eines treuen, standhaften, zudringlichen Liebhabers? Ich wurde besiegt, ich gesteh' es Dir — — — Dann zeigte mir der Schatten einer kurzen Nacht, was mir der lange Lauf und das Licht von tausend Tagen noch nicht gezeigt hatte“ (I, 1).

In den Ritter- und Schäferromanen, besonders den ersteren, steht die Geschlechtsliebe meist im Vordergrunde. So sinkt der Dichter in der Figur des Galaor zur Libertinage herab. Die Dezenz kommt dabei naturlich schlecht weg. Besser wird es in dieser Beziehung aus Rücksicht auf die Kreise, fur die sie berechnet waren, in den heroisch-galanten Romanen.

Diesen sittlichen Verstössen gegenüber ist schon im „Pastor Fido" die Ansicht vertreten, dass ein Vergehen gegen das Keuschheitsprinzip nur durch den Tod gesühnt werden kann, und die besten französischen Pastoralendichter wie Racan und Mairet sind den Italienern hierin gefolgt. In unserer „Atalanta" ist dieser Gedanke nicht ausgesprochen, aber die Hauptheldin vertritt als Jüngerin der keuschen Diana dieselben strengen Anschauungen.

Da nun die Liebe den wichtigsten Bestandteil der Schäferpoesie bildet, so kreuzen sich die Neigungen vielfach und verwickeln sich. Man kann dies Motiv bis auf Moschus zurückführen, der im 6. Idyll die Launen des Eros folgendermassen schildert:

Ἤρατο Πὰν Ἀχῶς τᾶς γείτονος, ἤρατο δ' Ἀχὼ
Σκιρτητᾶ Σατύρῳ, Σάτυρος δ' ἐπεμήνατο Λύδᾳ.

Im „Pastor Fido" wird Sylvio vergeblich von Amaryllis begehrt, Amaryllis ohne Aussicht von Myrtill geliebt, Myrtill ohne Erhörung von Koriska angefleht und Koriska umsonst vom Satyr verfolgt.

In Montemayors „Diana" gestaltet sich die brouillerie d'Amour folgendermassen: Montan verfolgt Selvagia, ihn verfolgt andererseits Ismenia, und diese wird wiederum von Alanio verfolgt.

Auch die Franzosen haben dies Motiv für ihre Pastoralen verwendet. So wird in Hardys „Alphée" (Weinb. 31) Corine vergeblich von dem Satyr geliebt, der Satyr von einer Dryade, diese von Eurial und Eurial von Melanie. 1)

Ebenso lieben in der „Atalanta" die guten Leute unglücklich im Kreise herum. Der erotische Rattenkönig sieht so aus: Myrtill — Atalanta — Corydon — Amaryllis — Damon.

Verlobung aus Mitleid und Dankbarkeit: In Tassos „Amint" stimmt Amints Selbstmordversuch Sylvien zur Liebe um, denn „Mitleid ist der Vorbote der Liebe, so wie der Blitz den Donner verkündet" (IV, 1). Im „Pastor Fido" wird Dorinda, die sich aus Raserei und Liebe zu dem Jäger Sylvio in einen Wolf verkleidet hat, von Sylvios Pfeil tötlich getroffen. Aus Teilnahme und Mitleid trägt Sylvio ihr seine Liebe an, zerschneidet seinen Bogen und entsagt der Jagd und ihren Freuden.

Auch in den französischen Pastoralen begegnet das Motiv der Heirat aus Rührung (vgl. Weinberg 57, 76, 80, 85, 86 Anm.). In Baros „Clorise" (Weinberg 126) wird das Motiv des Selbstmords, wodurch die Rührung und Heirat erzielt wird, humoristisch und satirisch verwertet, indem der schmachtende Schäfer sich nur scheinbar von einem Felsen stürzt, in Wirklichkeit aber eine Strohpuppe hinabwirft.

In der „Atalanta" liebt Corydon Amaryllis nicht, wird aber von ihrer uneigennützigen Liebe in der Ohnmachtsscene derartig gerührt, dass er ihren Bitten nachgiebt und sich mit ihr verlobt.

---

1) Andere Beispiele dieses Motivs bei Weinberg 54 und 106.

Gegensatz von Stadt und Land: Der Gegensatz von Stadt und Land ist in der schäferlich-idyllischen Dichtung ein uraltes Motiv und lässt sich bis auf den Liedercyklus von Sulamith und ihrem Geliebten im „hohen Liede“ zurückverfolgen. „In sehr bestimmter Absicht ist die Pracht der salomonischen Weltweisheit der frischen und reichen Herrlichkeit der Natur gegenübergestellt; nicht der Palast und das königliche Prachtbett lockt die junge Hirtin, die sich des grünenden Cedern- und Cypressendaches freut; ihr Geliebter, der über die Berge einherspringt, gilt ihr teurer und schöner als Salomo mit seinem Harem und seinen Sänften.“ (Vgl. R. Gosche: „Idyll und Dorfgeschichte“ in Gosches Archiv für Literaturgeschichte Bd. I, 174.)

Der Schauplatz der Schäferdramen liegt gewöhnlich in der Nähe einer Stadt. So bringt in Tassos „Amint“ Thyrsis die wachsende Sittenverderbniss mit dem häufigen Besuch des Landes von Seiten der Städter und der Städte von Seiten der Hirten in Zusammenhang (II, 2). Bei Guarini wird dieser Gegensatz in Karinos Erzählung von seinen Reisen hervorgehoben (V, 1).

Von den französischen Pastoralen haben dieses Motiv Mairets „Silvie“ (Weinb. 101), wo der als Schäfer verkleidete Prinz in beredten Worten die Vorzüge der frischen, freien Natur gegenüber den Schmeichelkünsten des Hofes hervorhebt, ferner die Pastorale „l'impuissance“ des Sieur Verronneau Blaisois (Weinb. 132), wo das Motiv in ähnlicher Situation einen etwas obscönen Anstrich bekommt.

Auch in der „Atalanta“ findet sich eine Andeutung dieses Gegensatzes. Damon hat nämlich seine ars amandi in der Stadt gelernt:

„Ich habe manches Buch von dieser Art gelesen.
Denn, als mein Vater mich einst in die Stadt gethan,
Da traf ich überall dergleichen Schriften an;
Die man vom Lieben schreibt. Man nennt sie halt Romanen.“ 1)

(II, 1) und Nisus antwortet ihm darauf:

„Nun glaub ich, was du sagst. Dass musste mir wohl ahnen!
Denn hier auf Dörfern wird kein Schäfer so geschickt.“ (II, 1.)

Hier sind also die Städter als die feingebildeten Leute, die Dorfbewohner als die urwüchsigen Burschen gedacht. Aber der Unterschied ist nicht konsequent festgehalten, die Gegensätze sind vielmehr verwischt. Atalanta nennt den fremden Schäfer Myrtill einen „Bauernknecht“ und die Schäferinnen seiner Flur „Dirnen, die schlecht von Sitten sind.“ (IV, 3.) Myrtill ist nicht so galant wie die einheimischen Salonschäfer:

„Der Rücken beuget sich, als ob ein Scheit von Holz
In seinem Rocke steckt.“ (III, 6.)

Er zeigt nicht die nötige Achtung vor den Schäferdamen und passt nicht in diesen exclusiven Cirkel. Sein Freund Menalkas fühlt das auch, er hofft aber, dem Fremdling noch den guten arkadischen Ton beizubringen:

---

1) Zu dem Wort „Romanen“ bemerkt Gottsched ebenso verständig, dass es fast lächerlich klingt: „Die Alten hatten auch ihre milesischen Fabeln; d. i. Liebesgeschichte, oder Romanen“ (II, 1).

„Verweilt er sich nur hier, so wollen wirs ihn lehren,
Wie man den Schönen hier geschickt zu schmäucheln pflegt.“

(IV. 1.) Er soll die zarte Hofetikette der arkadisch-bäuerlichen Stutzer lernen.

Ebenso wie im „Pastor Fido“ die Arkadier ihre besondere Tracht haben, so dass Montan den Karino schon von weitem als Fremden erkennt (V, 4), so ist auch Myrtill anders gekleidet, als die einheimischen Schäfer, denn Amaryllis sagt von dem fremden Schäfer:

„Ich erblicke,
Das sich ein fremder Mensch in seltner Kleidung zeigt.“

(III, 6.)

Hierdurch und durch Atalantas vorwurfsvolle Frage an ihren Bruder Menalkas:

„Bist du der weise Mann in unserm Schäferorden?“ (I, 2)

wird man unwillkürlich an die Albernheiten des Pegnitzordens u. a. erinnert, wo man sich von der übrigen Welt emanzipierte und zu einem eingebildeten idyllischen Zusammenleben nach Art arkadischer Hirten vereinigte, weil man dasselbe in der wirklichen Welt nicht zu finden hoffte. 1)

Der Gegensatz von Stadt und Land im allgemeinen ist neben der Neigung zur Veränderung der poetischen Objecte ein wichtiger Faktor bei der Frage nach der Entstehung der Schäferpoesie. Jede idyllische Poesie wurzelt nämlich in dem Bedürfniss, zu solchen Verhältnissen zurückzukehren, die zu der überbildeten menschlichen Gesellschaft im Widerspruche stehen. Wie Könige und Fürsten zuweilen aus Ekel über den leeren Prunk, von dem sie täglich umgeben sind, mit Neid auf die nach ihrer Meinung reinen Freuden der niedern Stände blicken, so entsteht bei vorgerückter Cultur eine ähnliche Sehnsucht nach den Urzuständen der Menschheit, nach einem, wenn auch nur in der Phantasie existierenden Arkadien. Man sucht sich solche Zustände poetisch näher zu bringen und gelangt auf diesem Wege in ein völlig unreelles Arkadien, in ein Land der affektierten, gemachten, unnatürlichen Natur.

Aussetzung von Kindern und Wiedererkennung derselben: Die Grundidee zu diesem Motiv liegt in der griechischen und römischen Sage. Als pastorales Motiv tritt es zuerst auf in dem berühmten Schäferroman „Τά ποιμενικά τά κατά Δάφνιν καὶ Χλόην“ aus dem 5. Jahrhundert n. Chr. von Longus. Daphnis und Chloe werden beide ausgesetzt, von Schäfern in der Einsamkeit erzogen und schliesslich von den Eltern wiedererkannt und angenommen. Durch die Wiedererkennung wird das inzwischen zu Stande gekommene Liebesverhältniss scheinbar in Frage gestellt.

In den ritterlichen Dichtungen ist die Aussetzung gewöhnlich mit dem Motiv der unehelichen Geburt verbunden. Die meisten Helden der Ritterbücher sind Kinder der Liebe. Aus solcher antezipierten Ehe Perions, des Königs von Gaula, und der bretagnischen Prinzessin Elisena stammt Amadis. Um die Schande der

---

1) Wie sehr man zu Zeiten für das Schäferwesen schwärmte, beweist der Umstand, dass man, ähnlich wie jetzt die Damen Nanonschürzen und Excelsiorroben, damals das Gewand irgend eines berühmten Schäferhelden trug. So soll Racan, wenn er seine auf dem Lande wohnende Geliebte besuchen wollte, sich stets in zarten hellgrünen Tafft gekleidet haben, nach dem Helden der „Astrée“ Celadon genannt. Die Liebhaberei an der Schäferpoesie geht eben auch in die Praxis über.

etztern zu verheimlichen, lässt ihre Mutter Darioleta das Kind bald nach der Geburt in einer Wiege ins Meer werfen. Ein Ritter, der aus der Bretagne nach Schottland zurückkehrt, rettet und erzieht den Knaben unter dem Namen „der Seejunker" (Donzel del mar L. I, C. 3). Später wird er an einem ihm bei der Aussetzung an den Finger gesteckten Ringe von seinen Eltern erkannt. Auch Amadis werden von Oriana die ehelichen Vorrechte gewährt, bevor er dieselben in gehöriger Weise erworben hat. Die Frucht ihrer heimlichen Zusammenkünfte ist Esplandian. Oriana übergiebt das Kind einigen Vertrauten, damit sie es nach einem fernen Tale des Landes bringen sollen. Eine Löwin raubt das Kind und fungiert als Amme bei demselben. Die Wiedererkennung wird erleichtert durch ein körperliches Abzeichen. Auf der Brust des Knaben steht nämlich der Name Esplandian mit lateinischen Buchstaben.

Diese Züge kehren nun in mehr oder minder veränderter Form bei allen Nachkommen des Amadis wieder. Dieselben werden gewöhnlich bei den ungunstigen Umständen ihrer Geburt und Jugendzeit an einer Inschrift oder einem andern Zeichen, einem Kreuze oder einem flammenden Schwerte wiedererkannt. Alle diese Züge boten natürlich Cervantes für seine im „Don Quixote" ausgeführte Satire der Ritterromane Material zur Genüge.

Im „Pastor Fido" wird zwar keine Aussetzung erwähnt, aber doch eine Trennung des Myrtill von den Eltern durch eine Ueberschwemmung. Die Wiedererkennung von Seiten Montans erfolgt durch die Erzählung Karinos, der das weggeschwemmte Kind „in einem wohlriechenden Myrthenbusch am Ausfluss des Alpheus von ungefehr gefunden," desshalb Myrtill genannt und als seinen Sohn erzogen hat. Hier ist das Motiv dramatisch geschickt verwertet, indem Montan als Opferpriester der Diana seinen soeben wiedergefundenen Sohn töten muss, während Karino den Myrtill gerade vor dem Opfertode zu retten hofft, indem er entdeckt, dass dieser ein Fremder und desshalb nach dem Gesetz unfähig sei, die Strafe eines andern auf sich zu nehmen.

In den französischen Pastoralen begegnet das Motiv der Trennung der Kinder von den Eltern wieder. So findet in Hardys „Alcée ou l'infidélité" (Weinb. 36) der Fischer Phédime nach einer Ueberschwemmung ein Kind in einer Wiege und zieht es unter dem Namen Damocle gross. Später wird Damocle von seinem Vater, einem reichen Bürger in Elis, wiedererkannt und angenommen. Aehnlich ist der Vorgang in Racans „bergeries" (Weinb. S. 85), auch kehrt hier das bestimmte Erkennungszeichen wieder, nämlich ein Armband. 1)

In der „Atalanta" ist Doris bei ihrer Geburt wegen des Todes ihrer Mutter zu Damöt in Pflege gegeben worden. Nach dem Tode des Vaters kommt der Bruder Myrtill, um sie nach dem Wunsche des Vaters zurückzufordern. Der Verabredung mit Menalkas und Damon gemäss stellt er sich als Liebhaber vor, macht seiner Schwester den Hof und gewinnt sie für sich. Menalkas deckt die Verwandtschaft zwischen Myrtill und Doris auf. Myrtill verlobt sich mit Atalanta, Menalkas mit Doris. Da greift nun, wie bekannt, das unsinnige Motiv der Verwechslung trennend ein. Myrtill heiratet Doris, die er zuerst für seine Schwester hielt, und Menalkas Atalanta, die er auch bisher für seine Schwester gehalten hat.

---

1) Andere Beispiele, die sich mehr oder weniger in der Situation gleich bleiben, bei Weinberg 106, 116.

Zauberei und Wahrsagekunst: Die Zauberkunst spielt im Altertum eine grosse Rolle. Bei den Medern und Persern bildeten die Magier eine eigene Kaste. Bei den Griechen waren besonders die thessalischen Zauberer berühmt. Die Zauberei beruht ähnlich wie die Religion auf dem Abhängigkeitsgefühle des Menschen von einer höhern Macht. Durch die Zauberei sucht der Mensch auf übernatürliche Weise die Kräfte der auf ihn einwirkenden objektiven Mächte sich unterthänig zu machen. Besonders gepflegt wird dieselbe von Naturvölkern, die mit dem dunkeln Grunde des Naturlebens in enger Beziehung geblieben sind. Da man sich die Arkadier als Naturvolk dachte und in der Pastoraldichtung auf diese Horazische prisca gens mortalium zuruckgriff, so wurde, zumal da die Liebesgöttin Aphrodite, der Mittelpunkt der Schäferdichtung, schon bei Homer als zaubermächtige Gottheit gilt, auch die Zauberkunst vielfach in diese Dichtungsgattung als Motiv eingefuhrt. Als Quellen dienten wohl neben Horaz, Ovid und Tibull besonders Theokrit, Moschus und Vergil.

Schon in Tasso's „Amint" tritt ein Zauberer Mopsus auf, „der die Sprache der Vögel und die Kraft der Kräuter und Quellen kennt" (I, 2), zu dem aber Amint vergeblich seine Zuflucht nimmt, da es gegen die Liebe kein Mittel giebt. Auch im „Pastor Fido" spielt die richtige Auslegung von Orakeln und Träumen eine grosse Rolle. Die Grundidee der Versöhnung der Götter beruht hier auf einem göttlichen Orakel.

Besonders häufig werden nun Zauberabenteuer in den Ritterbuchern erwähnt. Hier wird dies Motiv in grossartigen Dimensionen ausgebeutet. Es werden zauberische Gebäude und Kunstwerke zur Prufung tapferer Ritter, treuer Liebhaber und schöner Damen errichtet. Die geschickte Behandlung des Zauberhaften ist auch an einigen Stellen von grosser Wirkung. So kann die Rettung des Amadis aus dem Zauberschlafe durch Urganda auf keine Phantasie ohne Eindruck bleiben. 1) In Montemayors „Diana" wird auch mit Zauber operiert. Zu Anfang des 5. Buches giebt z. B. die weise Felicia dem Sireno, dem Sylvano und der Selvagia einen Zaubertrank, wodurch der erste seiner Liebe zu Diana ledig wird und die andern beide sich in einander verlieben.

Reich an Zauberern und Zauberinnen sind die französischen Pastoralen. Nicht selten wird durch dieselben die Lösung des Knotens herbeigeführt. Entsprechend unsern Hexen sind sie alte Leute und intriguante, gegen die unschuldigen Schäfer und Schäferinnen grell abstechende, aber meist farblose Charaktere. So sucht in der „Athlète" von Montreux (Weinb. 18) die Zauberin Delfe sich ihrer Neben-

---

1) Man kann den Amadisroman und die meisten andern Ritterromane als aus folgenden 4 Hauptbestandteilen zusammengesetzt bezeichnen:

1. Ritterliche Abenteuer.
2. Höfische Conversation.
3. Liebesabenteuer.
4. Zauberspuk und Wunder.

Von diesen Momenten hat das deutsche Schäferspiel die 3 letzten entlehnt, aber nicht ohne Modifikation. Die höfische Conversation haben die Schäferspieldichter etwas verflacht und spiessbürgerlich gefärbt, die Liebesabenteuer ihres sinnlichrealistischen Gewandes entkleidet und das Zauberwesen auf Aberglauben und Deutung von Träumen beschränkt.

buhlerin Athlète zu entledigen, indem sie dem von Athlète verschmähten Liebhaber Rustic einen vergifteten Apfel giebt und ihm vorspiegelt, wenn seine Angebetete von diesem Zauberapfel esse, werde sie sich ihm zuwenden. In Hardys „Corine ou le silence“ (Weinb. 45) reizt die Zauberin Mérope den Satyr, Mélite im Bade zu überfallen, indem sie ihm in Aussicht stellt, dass der Schäferin seine Gegenwart angenehm sein werde.

In grossartigem, amadisähnlichem Umfange wird der Zauber ausgeführt in Hardys „Alphée“ (Weinb. 31), indem Corine den Daphnis in einen Felsen und den alten Isandre mit seiner Tochter Alphée in eine Quelle, und in Hardys „Corine ou le silence“ (Weinb. 46), indem Mérope den Satyr in einen Baum verwandelt.

Auch der Satyr tritt als Zauberer auf, nämlich in der Pastorale „les amantes ou la grande pastorale“ von Nicolas Chrestien, Sieur des Croix (Weinb. 55), indem er Eurialle ein Kraut giebt, wodurch derselbe in den Augen der Floris die Gestalt Aristons bekommen soll, und in der „Folie de Silène“ (Weinb. 106), wo er seinen Nebenbuhler Thyrsis in eine Myrthe verwandelt.

Selbst die Götter üben Zauberkünste, jedoch ist ihre Wirkung mehr eine negative. So entzaubert Amor in Hardys „Alphée (Weinb. 32) den Isandre, den Daphnis und die Alphée, und in Hardys „Corine ou le silence“ (Weinb. 47) giebt er dem Satyr seine ursprüngliche Gestalt wieder. 1)

Neben den Aussprüchen und Weisungen der Zauberer und Hexenmeister legen die Schäfer grosses Gewicht auf Orakel, Prophezeiungen und Träume. So ist in Hardys „Alphée“ (Weinb. 31) dem alten Isandre durch ein Orakel befohlen worden, seine schöne Tochter Alphée nicht zu verheiraten, weil ihm daraus grosses Unglück entstehen werde, in der „bergerie“ von Montchrestien (Weinb. 27) stellt dem Fortunian das Echo als Orakel die Erfüllung seiner Wünsche betreffs Dorinens in Aussicht, und in Racans „bergeries“ (Weinb. 77) erscheint Diana der Schäferin Arténice im Traum und befiehlt ihr, nur einen Sohn des Landes zu heiraten.

In der „Atalanta“ ist das Motiv des Zaubers zu einer flüchtigen Prophezeiung eines Bettlers verflacht. Als Damöts Frau Margaris mit den Kindern spazieren geht, spricht ein armer Mann sie um ein Almosen an:

„Er sprach, er wollte mir was Gutes prophezeihen,
Und all mein Haab und Gut sollt ungemein gedeihen“

(V. 8). Er sieht den Kindern in die Hand und prophezeit Doris ein langes Leben und Atalanta einen frühen Tod. Die abergläubische Margaris geht darauf ein und wechselt, wie bekannt, die Kleider der Kinder. Hier ist das Motiv also eng mit der Aussetzung und der gewaltsamen Vertauschung der Paare verbunden.

So kann man sämmtliche von Gottsched in seiner „Atalanta“ verwendeten Motive auf die romanischen Vorgänger zurückführen z. B. auch die Liebe von 2 zusammen aufwachsenden Kindern (vgl. Tasso „Amint“ I, 2 und Weinb. 36, 66, 69), die Verlobung von Geschwistern (vgl. Weinb. 57, 106), das Motiv der Eifersucht (vgl. Weinb. 101 Anm. 1.) u. a.

---

1) Andere Stellen, wo das Motiv des Zaubers in die Handlung eingreift, s. Weinb. 26, 41, 46, 55, 56, 65, 71, 74, 102, 103, 104, 110, 111, 117, 122, 123, 130.

III. Maskierte Satire.

In den italienischen Schäferdramen werden unter den Schäfermasken nicht selten Zeitgenossen dargestellt, die das Publikum kannte. So wissen wir, dass Tasso in seinem „Amint" mit Anspielung auf Persönlichkeiten am Hofe zu Ferrara unter dem Namen des Zauberers Mopsus „der Honigworte auf der Zunge, freundschaftliches Lächeln auf den Lippen, den Betrug im Busen und den Dolch unter dem Mantel hat," einen gewissen Speron Speroni verspottet, der einige ihm vorgelesene Gesänge des „befreiten Jerusalems" wegwerfend kritisiert hatte.

Die Pastorale wird also als Satire benutzt. In ähnlicher Weise hat Guarini in seinem „Pastor Fido" eigene Erlebnisse in die Handlung eingeflochten, indem er unter dem Namen Karino in V, 1 seine Liebe zur Dichtkunst und sein Schicksal selbst geschildert hat. Ein eigentlich parodistisches Element zeigt sich in dem Satyrangriff, indem Koriska den falschen Haarschopf verliert (II, 6).

Schon früher, in dem Schäferroman, findet sich die satirische Verwendung der Schäferpoesie. So soll Montemayor in seiner „Diana" unter erdichtetem Namen seine eigene Geschichte und die Liebeshändel der vornehmen Personen am Hofe Karls V., „verschiedene Geschichten von Ereignissen, die sich wirklich zugetragen haben, obgleich sie hier unter dem Gewande einer Hirtenerzählung erscheinen," wie er selbst sagt, geschildert haben. Unter dem Namen Silvano soll der Herzog Alba stecken. Montemayor selber soll in eine spanische Dame verliebt gewesen sein, die er aber bei seiner Rückkehr von einer langen Reise anderweitig verheiratet fand. Diesen Vorgang stellt er unter der Verbindung Dianas mit Delio dar.

Sicher ist, dass d'Urfé in seiner „Astrée" unter dem Gewande galanter Schäfer und Schäferinnen seine eigene Familiengeschichte giebt. Desshalb wurden zu diesem Romane zahlreiche clefs geschrieben, um die unter den Schäfermasken verborgenen Geheimnisse zu erschliessen.

Da aus dem Schäferromane sich der galante Hofroman entwickelte, so ging auch in diese Dichtungsgattung das Versteckenspielen mit der zeitgenössischen Wirklichkeit über; so in die Romane des Herrn de la Calprenède und der Mademoiselle de Scudéry. Dasselbe gilt von Zesens „Rosemund." Eine Anzahl von Stellen, namentlich im letzten Gespräch Markholds mit seiner Geliebten, sind offenbar Anspielungen und konnten nur als solche von Interesse sein.

Einen treffenden Beweis, wie weit man in der äusserlichen Anwendung des Schäfergeschmacks ging, giebt Schupp in seinem „rachsüchtigen Lucidor" (o. O. 1658), einer Schrift gegen die Prozesssucht. Er nennt seine Prozessschrift eine Schäferrede und behandelt denjenigen, an den er seine Ermahnungen richtet, und dessen Gegner als Schäfer. Das Schäferliche war eben nur ganz äusserliches Geschnörkel ohne innere Wahrheit und Wirklichkeit.

Die französischen Pastoralendichter folgten hierin ihren Mustern und gaben bekannte Klatschgeschichten unter Schäfernamen zum besten. So spielt der Schlusschor im 1. Akte der „bergerie" von Antoine de Montchrestien (Weinb. 24), in der überhaupt der Dichter dem quatrain zufolge „sous des noms faints" wirkliche Begebenheiten geschildert hat, auf den Bürgerkrieg an, der durch Heinrichs IV. Thronbesteigung sein Ende fand, und in Racans „bergeries" (Weinb. 62 und 71)

lassen sich in dem Charakter der Arténice Züge der burgundischen Wittwe Madame de Thermes, Schwägerin des Duc de Bellegarde, wiedererkennen, welcher der Dichter damals den Hof machte. In denselbeu „bergeries“ (Weinb. 71) benutzt Racan die Zauberkunst, um einiges Lob auf Paris einfliessen zu lassen, und die „Iris“ des Sieur H. D. de Coignée de Bourron (Weinb. 89) schliesst mit Schmeicheleien für die Königin Anna von Oestreich und mit einem Lobgesang auf Ludwig XIII.

Derartige direkte Anspielungen finden sich in Gottscheds „Atalanta“ nicht. Von deutschen Schäferspielen weisen, so viel ich sehe, überhaupt nur die „glückliche Eifersucht“ 1) (Rubrik III), die „Anne Dore oder die Einquartierung“ 2) (Rubrik III) und Mylius' „Schäferinsel“ (Rubrik VII) Elemente einer maskierten Satire auf. In dem ersten schildert der anonyme Verfasser der Vorrede zufolge eine dem Leben der Gegenwart entlehnte Liebesgeschichte, und die „Anne Dore“ ist im allgemeinen eine Parodie auf die Schäferpoesie. In Mylius' „Schäferinsel“ wird Mops im Schäferrock und weiten Matrosenkleid von Chloë angeredet „Zweideutiges Mittelding von Schäfern und Matrosen.“ Dafür rächt sich Mops durch die schmeichelhafte Titulatur „Zweideutiges Mittelding von Jungfer und von Frau.“

Derartige satirische Züge lassen sich also bei Gottsched nicht nachweisen. Indessen macht doch das Ganze, besonders durch die typischen Gestalten, den Eindruck, dass man Weinbergs Aeusserung für das französische Schäferdrama: „Man begab sich, wie einer, der auf einen Maskenball geht, seines natürlichen Gewandes und bildete sich nun ein, dass mit dem Gewande auch der alte Adam ausgezogen wäre 3),“ — dass man diese Aeusserung auch auf Gottscheds „Atalanta“ und überhaupt auf das deutsche Schäferspiel anwenden kann.

IV. Mythologie.

In den italienischen Schäferdramen greifen die Götter selbst handelnd ein. In Tassos „Amint“ tritt Amor im Schäfergewande auf und rühmt in einem Eingangsmonologe seine Macht. Er nennt sich den mächtigsten der Himmelsgötter „durch den oft dem Mars das blutige Schwert, dem Erderschütterer Neptun der grosse Dreizack und Jupitern, dem Gotte aller Götter, die ewigen Donnerkeile entwunden worden sind.“ Wir werden in die internen Verhältnisse der Götter eingeführt. Amor ist nämlich seiner Mutter Venus heimlich entflohen und hat Schäferkleidung angelegt, um ungehindert unter den Hirten zu wirken, während seine Mutter wünscht, er solle „alle Macht an Höfen, Kronen und Sceptern beweisen.“ Amor sagt es in dem Monologe ausdrücklich, dass er in die Handlung eingreifen

1) Ein Exemplar befindet sich auf der Königl. Bibliothek zu Berlin.

2) Ein Exemplar befindet sich auf der Hamburger Stadtbibliothek.

3) Aehnlich sagt übrigens schon der Franzose Fontenelle in seinem „discours sur la nature de l'Eclogue“ (nach der Uebersetzung von Gottsched in der 5. Auflage S. 603): „Mich dünket, es geht in den Eklogen eben so, wie mit den Bauerkleidern, die man bey Tänzen und Mummereyen anzieht. Sie sind von weit schönerm Zeuge gemachet, als wirkliche Bauern tragen; ja sie sind mit Bändern und Spitzen verbrämet: man hat sie nur nach Bauerart zugeschnitten.“

will: „Mit diesem Pfeil will ich heute das Felsenherz der grausamsten Nymphe, die je in Dianens Gefolge war, tief und unheilbar verwunden.“ 1)

Ebenso beruht die Grundidee des „Pastor Fido“ auf der Mythologie: Ueber Arkadien ist von den Göttern einem Orakel zufolge das Schicksal verhängt, dass jährlich zur Abwendung einer Landplage eine Jungfrau der Diana geopfert werden muss wegen eines früher begangenen Verbrechens gegen die Keuschheit, 2)

„bis dass zwo edle Seelen,
Von Göttersamen, blos aus Liebe sich vermählen,
Bis dass ein treuer Hirt einst so grossmüthig ist,
Und um Dianen zu versöhnen,
Die alte Frevelthat der ungetreuen Schönen
Aus Mitleid und selbst ohne Schuld verbüsst“ (I. 2).

Diese „zwo edle Seelen von Göttersamen“ finden sich in Amaryllis, die von Pan, und in Myrtill, der von Herkules abstammt. Ihre Vereinigung sühnt den Zorn der Götter.

Auch in die fransösische Pastorale geht die Einführung der Götter über. So erscheint besonders Amor (zum ersten Mal in der „Chasteté repentie“ von La Valletrye, (vgl. Weinb. 20)) häufig persönlich als Richter, wenn der ungeschickte Dichter sich so verwickelt hat, dass er den Knoten nicht mehr lösen kann, oder als rächender Gott, wenn eine Schäferin sich seiner Macht widersetzt. So in der „bergerie“ von Montchrestien (Weinb. 24), wo ein neuer Aufzug gewöhnlich durch einen Monolog Cupidos eröffnet wird (Weinb. 22, 24, 26), in der „Amour victorieux ou vengé“ von Hardy (Weinb. 48), wo Cupido die beiden spröden Schäferinnen mit einer Krankheit bestraft und dann mit seinem Liebespfeile verwundet, während er ihre bisherigen verschmähten Liebhaber von ihrer Leidenschaft befreit, und in Borées „Justice d'Amour“ (Weinb. 115), wo Amor den Schäferinnen befiehlt, die arabischen Schäfer zu lieben, und den Arkadiern in ihrer Heimat andere Schönen besorgt.

Die Götter züchtigen ihre ungehorsamen Unterthanen sogar körperlich z. B. in Hardys „Corine ou le silence“ (Weinb. 47), wo Cupido den spröden Caliste so lange schlägt, bis er die Corine zu lieben verspricht. Es giebt mehrere Instanzen, an die die Schäfer in ihren Liebeshändeln appellieren können. So hebt in Hardys „triomphe d'Amour“ (Weinb. 51), die überhaupt an mythologischen Anspielungen reich ist, Cupido, der höhere Gott, das Urteil Pans, des niedern Gottes, auf und vereinigt die beiden Liebenden. Selbst die olympischen Götter werden vom Himmel heruntergeholt, um wie Juno in der „Iris“ des Sieur H. D. de Coignée de Bourron (Weinb. 89) die Liebesstreitigkeiten der Schäfer zu schlichten. Blosse Anspielungen auf die Mythologie von Seiten der handelnden Personen finden sich natürlich auch vielfach, so im Prolog der „bergerie“ von Montchrestien

---

1) Weinb. S. 3. macht darauf aufmerksam, dass dieser Monolog Amors auffällige Aehnlichkeiten mit einer Ekloge des Spaniers Encina zeigt, und schliesst neben andern Kriterien hieraus, dass Tasso durch seinen Vater, der ein Verehrer der spanischen Literatur war, mit den spanischen Dichtungen bekannt wurde und von denselben in seinem Schäferdrama beeinflusst ist.

2) Nach Rohde: „Der griechische Roman“ Lpzg. 1876 S. 43 Anm. 8 ist diese Sage von Aminto und Lukrina der von Pausanias erzählten Sage von Croesus und Callirrhoë nachgebildet.

(Weinb. 22) eine Anspielung auf die Liebschaft zwischen Mars und Venus. Da werden nach Art der gallischen Schlüpfrigkeit auch obscöne Andeutungen nicht gespart und beiläufig der impotente Neptun und die schmachtende Aurora als delikate Beispiele angeführt. Das Mittel der Anrufung der Götter wird angewendet, sobald es nötig scheint, dem Leser zu vergegenwärtigen, dass das betreffende Stück in Arkadien spielt.

Auch in der englischen Schäferpoesie findet sich die Anlehnung an die antike Mythologie. So wird in der pastoralen Fabel „von dem Schäfer Damon und seiner Tochter Amaryllis“ von Richard Steele (vgl. „Krit. Dichtkunst“ S. 489), der persönliche Verkehr der Schäfer mit den Göttern vorausgesetzt. Es heisst dort, dass Menalkas eines Abends, als er im Felde gewesen, eine Pfeife von einem Waldgotte bekommen habe mit der Anweisung, seine Tochter Amaryllis Niemandem zu geben, der nicht ebenso darauf spielen könne, wie er darauf spielen gehört habe.

Gottsched fand also den mythologischen Apparat schon vorgebildet. Er nahm das Aeusserliche desselben auf und verflachte ihn in seinem Interesse, so dass er zu einer konventionellen, bedeutungslosen Nomenklatur herabsinkt. Die persönliche Einführung der Götter vermied er wohl desshalb, um nicht das Maschinenwesen zu befördern, wie es in der französischen Pastorale häufig geschah, z. B. wenn Cupido in Hardys „Alphée“ (Weinb. 35) unter Blitz und Donner erscheint.

Da Gottsched die „vorzeiten“ lebenden Schäfer, wie er in seiner Theorie sagt, in dem, wenn auch erträumten, Arkadien des Altertums schildern will, so kann er freilich die Mythologie nicht ganz über Bord werfen. Wenn Menalkas in I, 1 zu Doris sagt:

„Entdeck mir endlich doch, was denn Dein Herze liebt.
Ein Lied? ich sing Dir eins, das mich Sylvan gelehrt,
Wie er es selbst einmal in Wäldern hat gehört,
Wo Pan dazu gespielt,“

so sehen wir, dass Gottscheds Schäfer mit den Waldgöttern verkehren und durch deren Vermittlung mit Pan in Verbindung stehen. Pan ist nun der griechische Rübezahl, der Gott des arkadischen Alpenlandes und der Geist seiner Berge. Er tritt, wie Apollo für die vornehmern Kreise der Musen, als der göttliche Musikant bei den volkstümlichen Lustbarkeiten der Hirten und Bauern auf. Aber dies ist nur eine äusserliche mythologische Anspielung, ebenso wie die Bezeichnung der Schäferinnen als Nymphen. Die Nymphen sind ursprünglich die zarten Elementargeister der Bäche, Bäume und Berge wie unsere Wassernixen und Waldfräulein. Diese mythologischen Figuren vermenschlicht Gottsched und führt sie unter Schäfernamen handelnd ein. Er bringt die Götterwelt als solche nicht in lebensvolle Beziehung zu den Schicksalen der Menschen, und so sinkt sein mythologischer Apparat zu einer nichtssagenden Nomenklatur herab.

Eine nähere Beziehung zur griechischen Mythologie findet sich nur in 3 typischen Figuren, nämlich Atalanta „der spröden Schäferin“, Damon „dem pralerischen Schäfer“ und Nisus „dem scherzhaften Schäfer:“

Die „spröde Atalanta“ ist eine ständige Begleiterin der Artemis. Wie in dem Namen der nächtlichen Himmels- und Lichtgöttin Artemis durch Zusammenhang mit ’αρτεμής das unverletzlich Keusche, jungfräulich Reine der spröden Natur

angedeutet wird — desshalb ist ihr die blühende Frühlingswiese heilig, bei den Griechen ein gewöhnliches Bild der zarten Jungfräulichkeit (Preller: „griech. Mythologie" II. S. 239) — so auch in der Benennung Atalanta. Ἀταλάντη von α und ταλάω, τάλας, bezeichnet eine virago im Gegensatz zu der weichlichen Schönheit der Helena (Preller II, 306). Sie ist die starke, unermüdliche Berg- und Waldnymphe, die hoch im Gebirge in einer Grotte wohnt, von hoher Gestalt und ragendem Wuchse, von der Sonne gebräunt, aber von strahlender Schönheit. In den Bergen ausgesetzt, wird sie von einer Bärin ernährt und von Jägern grossgezogen. Später von ihren Eltern Jasos und Clymene erkannt und angenommen, nimmt sie an der calydonischen Jagd Teil. Sie streift in den arkadischen Gefilden umher, einsam und bewaffnet. Von der Liebe will sie nichts wissen. Endlich, wird sie von Meilanion durch List mit Hilfe der Aphrodite überwunden und als Gattin heimgeführt.

Gottsched entlehnt die Lust zur Jagd, die daraus entstehende Sprödigkeit, die Schönheit und die Ueberwindung durch List mit Hilfe der Liebesgöttin. An den göttlichen Ursprung der Atalanta erinnert ihr flüchtiges Wesen. Damon sagt:

„Sie fragt nach nichts, als Hund, und Wild und Wald,
Und wenn ihr Jägerhorn in unsern Triften schallt,
Läuft unser Schäfervolk sehr oft in einen Haufen,
Und sieht die Jägerinn erstaunt vorüber laufen" (III, 1).

Sie hat den Charakter als wilde Jägerin beibehalten. Welches Bild man sich ungefähr von ihrem Aeussern zu machen hat, zeigt folgende Stelle, wo Nisus die Jagdlust der Atalanta geisselt:

„Ja, ja! man sieht es wohl! das zeigen deine Wunden.
Was fehlt Dir denn am Arm? Du hast ihn ja verbunden.
Das hat gewiss ein Bär, ein Wolf, ein wildes Schwein,
Aus Höflichkeit gethan! Wie artig muss es seyn,
Wenn man ein wildes Thier so liebenswürdig schätzet!"

(I. 2). Ihre Sprödigkeit wird motiviert durch das der Diana gegebene Versprechen, keusch zu bleiben und dem Gott Amor nicht zu folgen.

So wird in dieser Figur der in den italienischen und französischen Schäferdramen öfter hervorgehobene Conflikt zwischen Ehre und Liebe zum Ausdruck gebracht.

In Tassos „Amint" ist diese typische Figur der „spröden Jägerin" durch Sylvia vertreten. Sie betont ihre Ehre: „Jedem, der meiner jungfräulichen Ehre nachstellt und den Du Liebhaber und ich Feind nenne, würde ich also begegnen" (I, 1). Die Jagdlust wird hier als niedrigerer Culturstand gedacht als die Hirtenliebe. Auf Sylvias Lob der Jagd erwidert Daphne: „Wahrlich, alberne Ergözungen, abgeschmacktes Leben! gefällt es dir auch, so ist es, weil du das andere nicht gekostet hast. So hielten unsere Vorfahren, die ehedem noch in kindlicher Einfalt auf der Welt lebten, das Wasser für süsses Getränk, die Eicheln für liebliche Speise; nun aber, seitdem uns Korn und Trauben wachsen, sind Wasser und Eicheln der Thiere Trank und Nahrung." (I, 1.) Auch Atalanta steht nach der Meinung der übrigen Schäfer noch nicht auf der normalen Bildungsstufe, denn ihr „raubt die Jagd alle Menschlichkeit" (III, 3).

Im „Pastor Fido" ist Sylvio der wilde Jäger, der von der Liebe nichts wissen und „tausend Schönen fur Ein Wild geben" will (I, 1). Er nennt die Liebesgöttin eine „Feindinn der Vernunft, Erfinderinn verstohlner Werke, Verderbniss der Seele, Unheil der Menschen und der Welt" und rühmt den Dienst Dianas (IV, 8). Die Tugend gilt ihm als das höchste Ideal, er verabscheut die „weichen, weibischen Gedanken" und betont die Freiheit. Seine Wildheit und Sprödigkeit wird mit Rucksicht auf die Mythologie durch seine Abstammung von Herkules motiviert. Desshalb stellt das Danklied (IV, 6), das ihm die Chöre der Jäger und Schäfer fur die Befreiung der Gegend von einem wilden Eber singen, sein kuhnes Unternehmen mit den ruhmvollen Thaten des Herkules in Parallele. Er ist überhaupt nicht besonders zärtlich erzogen, sondern hat, wie er selbst sagt, mehr Backenstreiche als Küsse von seiner Mutter in seiner Jugend erhalten (II, 2). Daneben wird aber seine Schönheit, wie immer in dieser typischen Figur, als ein Hauptmerkmal hervorgehoben. Bemerkenswerth ist übrigens, dass in den beiden italienischen Schäferdramen in den Namen der beiden Dianajünger ihr Charakter als Buschmenschen (Sylvio und Sylvia) angedeutet wird.

Auch in den Schäferromanen z. B. in Montemayors „Diana" begegnen die typischen Figuren der Diana geweihten Schäferinnen, in denen der Conflikt zwischen Ehre und Liebe zur Darstellung kommt.

Gottsched selbst ist, wie uberhaupt, so auch hier wohl am direktesten beeinflusst von den französischen Pastoralendichtern, von denen der Dienst Dianas und Amors mit Vorliebe in Gegensatz gestellt wird. 1) Da treten Amor und Diana nicht selten auch persönlich auf und streiten um das Herz der Schäfer und Schäferinnen. So werden in der „Chasteté repentie" von La Valletrye (Weinb. 20) die zwei ersten Akte ausgefüllt durch die Monologe der beiden Gottheiten, die ihre Macht schildern und um die Oberherrschaft wetteifern.

Der Dienst Amors, die Liebe, wird auch bei Gottsched als Knechtschaft, als Aufgeben der persönlichen Selbständigkeit, die Nachfolge Dianas als das Ideal der Freiheit aufgefasst. Dieser Vorstellung entsprechend dreht sich die Arie 2), die Atalante in III, 2 singt, um die Freiheit und ihre Rettung. Die Figur der „spröden Atalanta" wird übrigens Grundtypus für alle deutschen Schäferinnen. Es gehört in Arkadien zum guten Ton, dass die Schäferinnen ihre Liebhaber erst eine Weile zappeln lassen, ehe sie sich ihnen ergeben.

---

1) Die französischen Pastoralendichter suchen überhaupt durch pikante Gegensätze zu reizen. So bringt einer der spätesten, der Sieur Verronneau Blaisois in seiner Pastorale „l'impuissance" (Weinb. 132), die an Obscönität und Lüsternheit nichts zu wünschen übrig lässt, sogar den Gegensatz des Dienstes des Bacchus und des Amor zur Darstellung, indem er neben den zärtlichen Schäfern einen betrunkenen Bauer auf die Buhne fuhrt und ihm allerhand Zweideutigkeiten in den Mund legt.

2) Ich teile als Beleg die 1. Strophe mit:

„Edle Freyheit! mein Vergnügen!
Deiner Gottheit weih ich mich.
Amor soll mich nicht besiegen,
Venus selbst entferne sich.
Euch, ihr angenehmen Gründe,
Ruf ich hier zu Zeugen an:
Dass ich sonder alle Sünde
Meiner Neigung opfern kann." (III, 2).

Die Figuren des „pralerischen Schäfers“ Damon und des „scherzhaften Schäfers“ Nisus stellen sich als Rest des alten Satyrs heraus. Die Satyrn bezeichnen nach Preller „griech. Mythologie“ die derberen Elementargeister der Wälder und Berge, eben desshalb mit einer Andeutung des halbtierischen Naturtriebes durch körperliche Bildung. Hesiod nennt sie γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοεργῶν, „nichtsnutzige, leichtfertige Gesellen.“ Frech, aber feige, neckisch, aber hässlich, lustern nach Wein und Weibern, verfolgen sie die Nymphen mit ihrer zudringlichen Liebe und vertreten das Element der naturlichen Ungebundenheit und possenhaften Zugellosigkeit. Als solche treten sie zuerst im Satyrdrama auf. Ihr treffendes Symbol ist der Hase, das feige, verliebte, mutwillige Tier des Feldes.

Wie nun mit der Zeit die Erscheinung dieser ursprunglich bärtigen, alten Waldteufel in der jungern attischen Schule immer mehr abgeschwächt, jugendlicher und zarter wird, so sinken sie, die einstigen lebensvollen Begleiter des Dionysos, in den Schäferdramen zu einer ganz schattenhaften Figur und zumal in den deutschen Schäferspielen zu einer blossen Schablone herab. In den italienischen und französischen Pastoralen wird durch sie die geäffte Geilheit personifiziert. Das blosse Ansehen, das Bewundern der Schönheit genugt ihnen nicht, sie wollen Befriedigung ihrer Luste. Ihr Liebesprogramm heisst:

„Such im gunstgen Augenblicke
Dem Trieb der Natur gemäs dein Schäferglucke,
(„Pastor Fido“ I, 5).

Fast in allen romanischen Pastoralen begegnen Satyrangriffe. Ein Schäfer rettet etwa das Mädchen aus den Händen des gewaltthätigen Satyrs und gewinnt dadurch ihr Herz. In Tassos „Amint“ braucht der Satyr Gewalt, da er durch seine tierische Liebe bei Sylvia nichts erreichen kann. Er uberfällt sie, bindet sie an einen Baum und will sie zu schändlicher That zwingen. Da wird sie durch Amint befreit, belohnt freilich diesmal ihren Retter nicht mit ihrer Gegenliebe. Der Satyr giebt sofort Fersengeld. Die Gewaltthat des Satyrs wird naturlich nicht auf der Buhne vorgefuhrt, sondern von Thyrsis erzählt. Auch in seinen Reden zeigt sich der Satyr als geiler Patron, indem er seinen beabsichtigten Angriff auf die Jungfräulichkeit Sylvias mit folgenden Worten in Aussicht stellt:

„Indi non partirà, ch'io pria non tinga
L'armi mie per vendetta nel son sangue“ (II, 1).

Auch bei Guarini ist der Satyr immer der geäffte. Er hat den Bogen der Lilla, den Schleier der Chloris und das Kleid der Daphne gestohlen, weil seine vermeintliche Geliebte Koriska ihn darum gebeten hat. Diese verschenkt nachher die gestohlenen Sachen und lässt ihn die kalten Nächte zum Stelldichein vergeblich warten. Der Satyrangriff ist hier zugleich mit einem parodistischen Element durchsetzt, indem bei der Gewaltthat Koriska der Haarschopf abreisst und der Satyr mit den falschen Haaren in der Hand allein dasteht, während Koriska davoneilt. Auch im Amadisroman kommt eine derartige Schändung durch Satyrn vor.

In den französischen Pastoralen begegnen Satyrangriffe ungemein häufig. So rettet in der „bergerie“ von Montchrestien der Schäfer Grinand die Schäferin Lucrine (Weinb. 27), in Hardys „triomphe d'Amour“ Cephée seine Geliebte

Clytie (Weinb. 51) und in der Pastorale „les amantes ou la grande pastorale" von Nicolas Chrestien, Sieur des Croix der Capitain Briarèe die Schäferin Cloride (Weinb. 56) aus den Händen gewaltthätiger Satyrn. 1) Immer ist der Satyr der ungeliebte. Ich finde nur ein Beispiel, dass der Satyr geliebt wird, nämlich Hardys „justice d'Amour" (Weinb. 31), wo er in die Reihe der Liebesverwicklungen hineingezogen ist, indem er Corine unglücklich liebt und seinerseits von einer Dryade ohne Aussicht geliebt wird. Ebenso finde ich nur ein Beispiel, dass ein gewöhnlicher Schäfer, kein Satyr, einen Angriff auf die Keuschheit eines Mädchens macht, nämlich Mairets „Silvanire" (Weinb. 111), wo Tirinte an der schlafenden Silvanire seine Wünsche ungehindert zu befriedigen hofft.

Oft werden die Satyrangriffe angebracht, um der Lusternheit Ausdruck zu geben, denn die Satyrn überfallen die Mädchen gewöhnlich im Bade und sprechen im Anblick der nackten Schönheit einige delikate Verschen. Zuweilen wird die Scene dadurch derb komisch gestaltet, dass der Satyr einfach für seine Unverschämtheit von den Schäfern, die die Schäferinnen gerettet haben, wie z. B. in Hardys „Corine ou le silence" (Weinb. 46), oder auch von den Schäferinnen selbst, wie z. B. in Hardys „amour victorieux ou vengé" (Weinb. 50) Prugel bekommt.

Das Aeussere betreffend sind die Satyrn möglichst hässlich dargestellt, sie halten sich aber für schön und männlich. So schildert sich Tassos Satyr selbst folgendermassen: „Dieses blutrothe Angesicht, diese breiten Schultern, diese senigten, nervigten Arme, diese borstige Brust, diese haarigen Beine sind Zeichen von Männlichkeit und Stärke" (II, 1).

Die Aehnlichkeit des Gottschedischen Damon, des „pralerischen Schäfers", und Nisus, des „scherzhaften Schäfers" einerseits und der romanischen Satyrn andererseits finde ich besonders darin, dass sie die gemeine Sinnlichkeit gegenüber der reinen Schäferliebe vertreten und dass sie trotz mannichfacher Bemuhungen ihren Zweck bei den Mädchen nie erreichen und dadurch komisch wirken. Desshalb schimpfen sie immer weidlich auf die Untreue der Frauen, und Tassos Satyr nennt ironisch das arkadische Zeitalter ein goldnes „weil nur das Gold obsiegt, nur das Gold die Herrschaft führt" (II, 1). Nach der Meinung des Gottschedischen Damon seufzen die Mädchen:

„voller Scham nach Lindrung ihrer Pein:
Drum was man haben will, das muss geraubet seyn.
Zwar weigern sie sich erst und scheinen sich zu wehren;
Doch nur mit schwacher Hand. Wer sich daran will kehren,
Wird ihnen selbst verhasst und oftmals ausgelacht:
Dieweil er noch nicht weis, wie es ein Mädchen macht (II, 1).

Dem Nisus werden als der zweiten komischen Figur, dem schäferlichen Hanswurst, besonders die derben, burlesken Ausdrücke in den Mund gelegt. Er giebt Atalanta den schmeichelhaften Titel „Wunderthier" (I, 1) und geisselt ihre Verachtung der Liebe mit den höhnenden Worten:

„Glück zu, du weiser Mann! wo hast du denn den Bart?
Und du, mein kluges Kind, wie artig kannst du schwatzen!

---

1) Andere Satyrangriffe s. Weinberg S. 69, 70 und 115.

Wo nimmst du alles her? Gewiss die wilden Katzen,
Die Vögel, kurz, das Wild, das deine Spuren flieht,
Hat dirs nicht vorgesagt! (I, 2).

Damon macht allen 3 Schäferinnen, die auftreten, Atalanta, Doris und Amaryllis, Liebesanträge, aber immer mit dem gleichen, schlechten Erfolge. Die Liebeserklärungen sind ihm überhaupt zur Gewohnheit geworden. Sobald er mit einem Mädchen zusammentrifft, kommt seine Lüsternheit zum Durchbruch. Er hat „bald hie, bald da, ein schönes Kind verehrt" (II, 2) und variiert in seinen Liebesanträgen den Vers des bekannten Studentenliedes: „Hab ich auch mit vielen gescherzt und gelacht, am besten gefällt mir die eine" in allen möglichen Tonarten, z. B. hier in einer Moll-Tonart:

„Wenn ich mit andern gleich gespielet und gescherzet,
Das eine Närrchen hier, das andre da geherzet;
Das that zur Sache nichts! Es war ein blosses Spiel,
Weil Atalanta mir doch immer wohl gefiel;
So hab ich ihr allein mein Herz noch aufgehoben:
Ich weis gewiss, du wirst dergleichen Treue loben" (II, 2).

Er ist grosssprecherisch, ihm

„läuft fast jedes Mädchen nach,
Zum wenigten wie er es von sich selber sprach"

(I, 5), und wenn es darauf ankommt, den letzten Trumpf auszuspielen, so geht er leer aus. Er giebt Anweisungen, wie man ein Mädchen gewinnen könne: man musse nicht immer „pinseln" und „winseln", das „Schmäucheln" sei umsonst, er könne Erfolge aufweisen:

„Ein solcher Kerl, als ich,
Sollt ohne Gegengunst nach einem Mädchen blicken?
O nein! sie müssen sich wohl gar am ersten bücken."

(I, 4). Schliesslich verlobt sich Alles, er ist der geprellte und schliesst, indem er zugleich auf Nisus deutet, der sich durch seine ungalanten Reden die Gunst der Schäferinnen verscherzt hat, das Stück mit den Worten:

„Wir beyde haben uns die Ruthe selbst gebunden,
Sonst hätte sich gar leicht auch was für uns gefunden."

Stil der Darstellung.

In den italienischen Schäferdramen finden sich vielfach sprachliche Anklänge an die Antike. So sagt Sylvia im „Amint" I, 1: „Wenn mich je Reue anwandelt, wenn ich wirklich beseufzen und bedauern werde, was Deine Worte so erfinderisch, so selbstgefällig schildern, dann werden die Flusse zu ihren Quellen zurückkehren, die Wölfe vor den Lämmern und der Windhund vor dem furchtsamen Hasen fliehen: dann wird der Bär den Menschen und der Delphin die Alpen lieben;" und Thyrsis II, 2: „Nur dann soll diese ungeheuchelte, heilige Empfindung der tiefsten Ehrfurcht meinem Herzen entrissen werden, wenn in der hohen Luft sich die Hirsche mit derselben nähren; wenn die Flusse Bett und Lauf verändern und der Perser aus der Seine und der Gallier aus dem Tigris trinkt." Diese Stellen erinnern offenbar an die Redeweise des Horaz. Fast wie eine Uebersetzung einer Stelle Ovids sieht

folgende Schilderung der Liebe aus: „O lohnsüchtige Liebe, Liebe, Sklavin des Goldes, du bist das grösste, abscheulichste und schändlichste Ungeheuer, welches die Erde oder das Meer in den Wogen erzeuget" (II, 1) und wie eine Uebersetzung des bekannten τῆς ἀρετῆς ἱδρῶτα θεοὶ προπάροιθεν ἔθηκαν, folgende Stelle im „Pastor Fido" IV, 6:

„Das ist der wahre Weg, zur Tugend aufzusteigen,
Denn Schweiss und Mühe hat der Himmel,
Bis man zu ihr gelangt, um sie gelegt."

Eine beliebte Spielerei, von der sich bereits in der griechischen Anthologie einige Beispiele finden und wegen derer Martial (2, 86) die Dichter seiner Zeit verspottet, war das Echo. Diesen antiken Ohrenkitzel, der entstanden war aus der Vertiefung in das Kleinleben der Natur und der Nachahmung natürlicher Geräusche und Schälle, finden wir auch bei den italienischen Schäferdramatikern. So liest man in Polizianos „Orfeo" folgende Stelle:

Che fai tu Echo mentre ch'io ti chiamo?
(Echo:) Amo.

Auch in den französischen Pastoralen ist das Echo einigemal verwertet. So in der überhaupt in enger Beziehung zu den Italienern stehenden „bergerie" von Montchrestien (Weinb. 27), ferner in Hardys „Alcée ou l'infidélité" (Weinb. 37) und in der „Climène" des Sieur de la Croix (Weinb. 119), jedesmal als Orakel für Liebende. In der letzten kommen sogar 2 Echos vor, von denen das eine das Gegenteil von der Prophezeiung des andern sagt. Die Form ist folgende:

„Ie vivray donc enfin avec ce reconfort
Espérant du repos dans le soin qui me mord.
(1. Echo:) mort!

Quels contraires esprits contrepèsent ma vie?
Et qui délivrera ma pauvre ame asservie?
(2. Echo:) vie!"

Von alledem findet sich bei Gottsched keine Spur. Der Fortschritt der sprachlichen Nachahmung der Alten wird in der deutschen Literatur erst durch Klopstock bezeichnet. Gottsched sucht nur den Hofmannswaldauschen und Lohensteinschen pathetischen Schwulst zu vermeiden und die bis zur äussersten Geschmacklosigkeit getriebene Einmischung fremder Wörter und Redensarten zu umgehen. 1)

Bei diesem Versuche verfällt er freilich häufig in das andere Extrem und sinkt zur platten und würdelosen Alltagsrede herab. Er sucht den tragödienmässig gehobenen Ton etwas herabzustimmen und volkstümlich zu schreiben, die natürliche Sprache des Herzens aber zu reden gelingt ihm selten.

---

1) Gottscheds Verdienste um die deutsche Sprache sollen durchaus nicht in Abrede gestellt werden. Floegel hat nicht so Unrecht, wenn er in seiner „Geschichte der komischen Literatur" S. 321, zwar etwas massiv, sagt: „Es war in der That hämisch und niederträchtig, einen Mann von allen Seiten anzuschnarchen, der Muth genug hatte, die deutsche Sprache von dem Wust ausländischer Wörter zu reinigen, und der Bühne wenigstens die französische Regelmässigkeit verschaffte."

Dieses Streben nach Volkstümlichkeit zeigt sich:

1. in der Anwendung volkstümlicher Redensarten. Amaryllis antwortet, als man ihr von Damons missglücktem Liebesantrag bei Atalanta erzählt:

„So geht es, wenn man nascht, wo man nicht naschen sollte" (II, 3),

und Damon warnt Nisus:

„Ich sag dirs, lass das Schrauben!
Sonst werd ich wahrlich toll" (II, 3).

Derselbe Damon redet Corydon, der nichts von ihm wissen will, in plumper Vertraulichkeit folgendermassen an:

„Nur sachte, Corydon! wir sind ja gute Freunde!" (II, 4),

und Nisus furchtet, dass Damon einen „Korb bekommen" wird. Derselbe Nisus erzählt Atalanta, dass Doris den „fremden Schäfer" Myrtill „kirre" gemacht hat, und Myrtill „thut es in keinem Stücke Tort" (III, 5), dass er mit seiner Schwester Doris als Liebhaber kokettiert;

2. in burlesken Wendungen: Nisus nennt Atalanta ein „Wunderthier" (I, 1) und „geschossen" (I, 2). Amaryllis antwortet auf Damons Liebesantrag mit dem Bedenken, dass ihn die neue Wahl gereuen könnte:

„So bald, als da du erst nach meiner Schwester giengest,
Die du doch gleich, aus Zorn, bald an den Nagel hiengest" (II, 3),

Myrtillus furchtet, dass er seine Schwester Doris nicht kennen wird, weil sie, als sie zu Damöt in Pflege gegeben wurde, „kaum aus ihren Windeln war" (III, 4). Atalanta tadelt Doris wegen ihrer Geschwätzigkeit:

„Kaum siehst du Jemand stehn,
So muss das schnelle Maul gleich Klappermuhlen gehn" (III, 6)

und antwortet auf Damons Nachricht, dass Myrtill und Doris einig geworden sind, sie sehne sich nicht nach dem „Geschmeisse" (V, 1). Zuweilen geht es dicht an der Grenze des Obscönen vorbei. So warnt Atalanta die Doris vor dem allzu intimen Umgange mit den Schäfern:

„Hernach beschönigst Dus nach deiner alten Art,
Und sprichst, es habe sich die Tugend bloss gepaart" (I, 2),

und Damon thut sich gross mit seinem Gluck bei den Mädchen und bricht in den Fluch aus:

„Der Henker möchte sie zu gleicher Zeit bedienen" (II, 2).

3. in der Anspielung auf Sprichwörter und Gemeinplätze: Corydon wirft Damon vor, er spreche, „als ob er längst schon Hahn im Korbe sey", worauf Damon antwortet:

„Verwegner, hute dich! dass ich den Fuchs nicht prelle!" (I, 4)

Als Damon nach der verunglückten Werbung von Atalanta wegwerfend spricht, spielt Nisus auf das bekannte Sprichwort an:

„Du bist wie jener Fuchs, mit seinen sauern Trauben" (II, 3),

und der Atalanta ist, wie sie selbst sagt, „der Doris Gluck ein Dorn im Auge" (V, 7).

Zuweilen klingt die Sprache recht schwerfällig und trivial und passt wenig zu der idyllischen Stimmung. So versichert Corydon dem Damon:

„Du weist ja, meine Triebe
Gehn bloss und schlechterdings auf Atalantens Liebe" (II, 5),

Atalanta antwortet auf die Bitten ihrer Geschwister Menalkas und Amaryllis, von der Jagd abzulassen:

„Was mir Vergnügen giebt und eure Lust nicht störet,
Dawider wird von mir kein Warnen angehöret" (III, 3),

und Menalkas rühmt Myrtill gegenüber die Vorzüge seiner Schwester Doris:

„Das angenehme Kind
Ist theils an Schönheit reich, theils tugendhaft gesinnt" (III, 4).

Das Streben nach Volkstümlichkeit hat überhaupt nicht viel zu bedeuten. Soeben spricht Atalanta in derbem, bäuerischem Ausdruck von Myrtill als einem „Kerl", der ihr „einen groben Streich" gespielt und 2 Zeilen darauf redet sie wie eine Salondame von ihrer Ehre, die sie weit höher als ihr Leben schätzt (IV, 1).

In der Anpassung der Sprache an den Stoff steht Gottsched überhaupt weit unter seinen Vorgängern in der Schäferpoesie. Besonders war das sprachliche Material, das den Italienern zum Ausdruck von Liebesempfindungen zu Gebote stand, ein viel durchgebildeteres und gelenkigeres als das deutsche zu Gottscheds Zeit. So sind die Panegyrici auf die Liebe im „Amint" I, 1 und I, 2 und im „Pastor Fido" I, 1 sprachliche Meisterwerke, wie wir sie in Gottscheds „Atalanta" vergeblich suchen.

Verhältniss
zur Theorie der Schäferpoesie.

Gottsched hat seine Theorie von der Schäferpoesie niedergelegt in der „kritischen Dichtkunst" unter dem Titel „Von Idyllen, Eklogen oder Schäfergedichten" (in der 3. Auflage von 1742 Cap. III, S. 480—512). Entlehnt hat er dieselbe von dem Franzosen Fontenelle, dessen „discours de la nature de l'Eclogue" er schon vor 1730 übersetzt hatte. Er gesteht es selbst (in der Ausgabe von 1742 S. 487), dass er „Herrn Fontenelle diese Anmerkungen mehrentheils abborge" 1)

Nachdem er davon gesprochen, dass die Schäferdichtung die allerälteste sei, ein Gedanke, den er z. B. Fontenelle fast wörtlich entlehnt hat 2), fährt er fort § 3: „Will man nun wissen, worinn das rechte Wesen eines guten Schäfergedichtes besteht; so kann ich kürzlich sagen: in der Nachahmung des unschuldigen, ruhigen

---

1) Abgedruckt ist diese Uebersetzung in „Herrn Bernh. v. Fontenelles Auserlesenen Schriften, ans Licht gestellet von J. Chr. Gottscheden" 5 Auflage Lpz. 1760, S. 577—605. In den ersten 4 Auflagen steht auch Fontenelles Pastorale „Endymion", nach der Gottsched seine Oper „Diana" verfasste. In der 5. Aufl. sind an ihre Stelle „die Betrachtungen über die Dichtkunst" getreten.

2) Bei Fontenelle heisst es (in den oeuvres de Monsieur de Fontenelle, à Paris, MDCCCLVIII, nouvelle édition, tome quatrième p. 127): „La Poësie pastorale est apparemment la plus ancienne de toutes les Poësies, parceque la condition de Berger est la plus ancienne de toutes les conditions," und bei Gottsched § 1: „Man kann gewissermassen sagen, dass diese Gattung von Gedichten die allerälteste sey. — — Die ersten Einwohner der Welt nährten sich bloss von der Viehzucht. — — Da nun die Erfindung der Poesie mit den ersten Menschen gleich alt ist, so sind die ersten Poeten, oder Liederdichter, Schäfer oder Hirten gewesen."

und ungekünstelten Schäferlebens 1), welches vorzeiten in der Welt gefuhret worden. Poetisch würde ich sagen, es sey eine Abschilderung des guldenen Weltalters.“ Auf das Wort „vorzeiten“ kommt es besonders an. Dasselbe weist etwa in die Zeiten des Theokrit. Aber die Theokriteischen Schäfer scheinen ihm nicht die rechten zur poëtischen Darstellung. Er schreibt § 8: „Theokritus hat seine Schäfer zuweilen sehr grob und plump abgeschildert, das ist, wie sie etwa zu seiner Zeit waren, nicht wie sie hätten seyn sollen. — — Sie beschuldigen einander des Diebstahls und noch wohl ärgerer Laster, die unter den Griechen und Romern im Schwange waren, sich aber fur unsere feinern poetischen Schäfer nicht schicken“ 2) Also die „vorzeiten“ lebenden Schäfer will er darstellen, desshalb wählt er auch die klassischen Schäfernamen 3), aber nicht die wirklichen, sondern „wie sie hätten seyn sollen“, seine „feinern poetischen“ Schäfer existieren nur in der Phantasie.

Aristoteles unterscheidet bekanntlich in seiner Poetik die Tragodie und Komödie nach der Grundstimmung der Individuen (κατὰ τὰ οἰκεῖα πάθη) und nach der Wichtigkeit der Ereignisse. Desshalb handelt die Tragödie von Königen, die Komödie von bürgerlichen Verhältnissen. Die spätere römische Aesthetik hat die aristotelische Einteilung schon ganz äusserlich gemacht. Der Grammatiker Diomedes schreibt: „Comoedia a Tragoedia differt, quod in Tragoedia introducuntur duces, heroes, reges, in Comoedia humiles atque privatae personae.“ Diese Bestimmungen

---

1) Das Schäferleben, nicht das Landleben im allgemeinen will er darstellen, weil ihm jenes das ruhigste und glucklichste scheint. Er schreibt z. B. von der Schilderung des Fischerlebens in § 11: „Die Fischerarbeit ist viel zu beschwerlich, gegen das ruhige und gluckselige Leben, das wir uns im Schäferstande vorstellen. Die See ist bei weitem so angenehm nicht, als eine schone Aue und die Schnecken und Austern geben solche beliebte Geschenke nicht ab, als Blumen und Fruchte. Es würde nicht besser herauskommen, wenn man anstatt der Schäfer Bergleute in Gedichten nachahmen wollte, wie einige Poeten bey uns versuchet haben. Diese Lebensart ist gleichfalls viel zu rauh, und die Arbeit zu sauer, als dass man viel Vergnugen dabey haben konnte.“ Ebenso sagt Fontenelle (in der Gottschedschen Uebersetzung S. 586): „Es ist weit gefehlt, dass Ackersleute, Schnitter, Winzer und Jäger sich so wohl fur die Eklogen schicken sollten, als Schäfer. — — Sannazar hat in seinen Eklogen nichts, als lauter Fischer aufgefuhret: und dabey spure ich allezeit, dass die Vorstellung ihrer schweren Arbeit mir zuwider ist. Ich weis nicht, was er darunter gesuchet hat, Fischer anstatt der Schäfer zu setzen, denen die Eklogen schon gewidmet waren. Aber gesetzt, die Fischer wären vorher im Besitze derselben gewesen; so hätte man doch Schäfer an ihre Stelle setzen sollen. Das Singen, und sonderlich der Mussiggang schicken sich bloss fur sie. Hernachmals ist es auch viel angenehmer, seiner Gebietherinn Blumen und Fruchte zu schicken, als Austern.“

2) Aehnlich sagt Fontenelle (in der Gottschedschen Uebersetzung S. 580): „Ich weis nicht, warum Theokritus, der seine Schäfer bisweilen auf eine so angenehme Manier uber ihre naturliche Fähigkeit erhoben hat, sie auch so sehr oft wieder hat zuruckfallen lassen. Ich weis nicht, wie er nicht wahrgenommen hat, dass er sie von einer gewissen Grobheit hätte befreyen mussen, die ihnen allezeit sehr ubel steht.“

3) Vgl. § 22 der Schäfertheorie: „Wegen der Namen in Schäfergedichten fragt sichs, ob man die alten griechischen brauchen, oder seinen Hirten heutige Namen, die auf dem Lande gewöhnlich sind, geben solle? — — Ich halte es mit denen, die in den alten Schäfernamen was edlers finden als in den heutigen. — — Jene zeigen sogleich an, dass man von ganz andern Schäfern, als die heutigen sind, reden wolle.“

gehen dann in noch verschlechterter Form in die Poetik von Skaliger und in die Prâtique du théâtre von Hedelin über, indem die Gattungen der dramatischen Poesie nach den Ständen unterschieden und als 3. Stand die gegenwärtig lebenden Bauern angesetzt werden. Bei Hedelin heisst es: „Comme il y a trois sortes de vies, celle des grands dans la cour des rois, celle des bourgeois dans les villes, et celle des gens de campagne: le théatre aussi a reçu trois genres de poëmes dramatiques, qui portent en particulier le caractère de chacune de ces trois sortes de vies, savoir la tragédie, la comédie, et la satyre ou pastorale."

Gegen diese Ansicht opponiert nun Gottsched. Ihm ist es ein Unding, dass das Schäferspiel, „das sentimentale, bebänderte Schäferspiel den Bauerstand darstellen sollte." (vgl. Danzel „Lessing" 2. Aufl. 1. Bd. S. 288). Er will die Bauerstücke, d. h. Stücke, die wirkliche, leibhaftige Bauern der Gegenwart darstellen, ausdrücklich geschieden wissen vom Schäferspiel: „Der heutige Schäferstand," sagt er § 3, „zumal in unserm Vaterlande, ist derjenige nicht, den man in Schäfergedichten abschildern muss. Er hat viel zu wenig Annehmlichkeiten, als dass er uns recht gefallen könnte. Unsre Landleute sind mehrentheils armselige, gedrückte und geplagte Leute. Sie sind selten die Besitzer ihrer Heerden, und wenn sie es gleich sind: so werden ihnen doch so viel Steuren und Abgaben auferlegt, dass sie bei aller ihrer sauren Arbeit kaum ihr Brodt haben." Die „feinern poëtischen" Schäfer sind ihm also idealisierte Wesen aus einer erträumten idyllischen Vorzeit.

Die Idylle ist ja eine uralte Dichtungsgattung, aber sie hatte sich im Lauf der Jahrhunderte unter den Händen der verschiedenen Völker und Zeiten gar mannichfaltig gewandelt. Theokrit schildert das wirkliche Landleben, realistisch, nicht sentimental. Schon bei Vergil wird die Schäferdichtung eine Maskerade, indem er sich und seine Freunde in Schäferkleider steckt. Die Italiener, besonders Sannazar 1), greifen dann auf Theokrit zurück, indem sie die Landleute zu schildern versuchen, wie sie dieselben vor sich haben.

Indessen fängt hier die verworrene Vorstellung von einem goldenen Zeitalter schon an, man legt das Idyll zurück in eine weit entfernte, erträumte Zeit, die Dichter werden in ihren Darstellungen abstrakt. Von hier verbreitet sich das Schäferwesen, und zwar meist in dieser abstrakten Gestalt, über alle Literaturen bis nach dem frostigen Norwegen hinauf.

In Deutschland geschah dies zur Zeit der Renaissance, und da die Renaissancepoëtik eine ideale Form verlangte, so versetzte man seine Schäfer auch nach dem örtlich und zeitlich in weiter Ferne schwebenden Arkadien. Man glaubte die Poesie nur wieder zu ihrem Ursprunge zurückzulenken, wenn man Alles sich in einer idealen Schäferwelt zutragen liess und in ein dementsprechendes Gewand einkleidete. Es versteht sich von selbst, dass man auf diesem Wege des von der Wirklichkeit ganz abstrahierenden Phantasierens nur zu etwas Erkünsteltem, Manieriertem und Witzigsentimentalem gelangen konnte. Die Personen werden so nur der Wider-

1) Indessen verfällt Sannazar in seiner „Arkadia" auch in den Fehler der Allegorie und Verkleidung, indem er einen Abschnitt seines eigenen Lebens unter den Freuden und Leiden der Schäfer darstellt. Aber in Folge der Begeisterung für die Wirklichkeit flösst er der trockenen Erzählung wenigstens in Gedanken, Bildern und Sprache einen wahrheitswarmen Lebensodem ein.

schein der feinen und überbildeten Welt, in der der Dichter wirklich lebt, Witz und Sentimentalität müssen die Stelle der Natur und der Wahrheit vertreten. „Wenn auch nicht alle Dichter,“ schreibt Brakelmann in seinem Aufsatze „die Pastourelle in der nord- und südfranzösischen Poesie“ (vgl. „Jahrbuch fur romanische und englische Literatur“ von Lemcke, Bd. IX. S. 176) „auf die Lächerlichkeit verfallen sind, ihre Kuh- und Schafhirtinnen hohe Politik treiben zu lassen, so leihen sie ihnen doch eine Feinheit des Gefühls, eine Zartheit des Unterscheidungsvermögens, in ihrer Art nicht minder unnatürlich als die falsche Schäferpoesie späterer Jahrhunderte, wo die Lämmchen und Zicklein stets nur schneeweiss gewaschen und mit Rosenbändern um den Hals auftreten, während ihre nicht minder rosenbebänderte Herrin in wohlgesetzter Wechselrede mit einem hoffnungslosen und verzweifelnden Schäfer diesen an der Angel des Verlangens zappeln lässt.“

Gottsched trat gewissenhaft in die Fussstapfen seiner Vorgänger. Sein Schäferspiel giebt den frühern Produkten dieser Gattung an innerer Unwahrheit nichts nach und entspricht in keiner Weise dem ursprünglichen Begriff der Hirtenpoesie. Durchsetzt mit dem äusserlichen Beiwerk der Bänder und Schäferstäbe, ist sein Schäferspiel ein verwickeltes, monotones Liebesgetändel utopischer Menschen nach der Schablone von Hirten und Hirtinnen. Nie eigentlich volksmässig, wird seine Darstellung nur ein Zerrbild. Ueberdies hat die deutsche Nachahmung etwas Gesuchtes, weil sie unserem Fleisch und Blut nicht entsprungen ist. Alles ist unwahr, die wahre Empfindung wird überall durch Koketterie verdrängt, und wo sie hervorbricht, fast in demselben Augenblicke erstickt. Was Sulzer in seiner „Theorie der schönen Künste“, Lpz. 1792, I, S. 85 von Fontenelle sagt, gilt noch vielmehr von Gottsched: „Nur selten offenbart sich die wahre Natur, denn auch die Einfalt und Naivetät dieser poetischen Menschen ist affektiert. Sie analysieren ihre Empfindungen, statt sie zu äussern; sie denken zu oft, wo sie nur fühlen sollten. — — Alle Verfeinerung der Denkkraft, die aus der Kultur der Gesellschaft entspringt, alle die Künste, welche nur dazu dienen, die Unterhaltung zu beleben, und die Geschäfte, die Langeweile, erträglich zu machen, alles das ist in der Hirtenwelt am unrechten Platze. Man verlangt Menschen zu sehen, die glücklich gebildet aus den Händen der Natur hervorgingen und ihr richtiges moralisches Gefühl und ihren gesunden Verstand in der Einfachheit ihres stillen Lebens erhalten haben; Menschen, die keinen Unterricht kennen, als den die Natur ihnen ertheilt, und die keine andere Sprache als die Sprache der Empfindung sprechen.“ Ganz richtig stellt Wieland (vgl. Ausg. von Hempel 11. Teil S. 156) den Gegensatz dieser Idealmenschen zu den ursprünglichen arkadischen Hirten dar, wenn er sagt: „Wer sollte denken, dass jene Autochthonen, jene rohen Kinder der Mutter Erde, die wir, mit zottigen Fellen bedeckt, unter Eichen und Nussbäumen herumliegen sahen, Geschöpfe, die in diesem Zustande den grossen Affen in Ostindien und Afrika nicht so gar ungleich sehen mochten, — und diese glücklichen Kinder des goldenen Alters ebendieselben sein sollten?“

Um nun auf Gottscheds Theorie speziell noch näher einzugehen, so war schon früher einmal hervorgehoben, dass die Liebe den Mittelpunkt der Schäferpoesie bildet. Gottsched sagt über die Schäferliebe § 7: „Dieser Affect herrschet am meisten unter ihnen, aber auf eine unschuldige Weise. Er ist die einzige Quelle ihres grössten Vergnügens, aber auch ihrer grössten Unruhe.“ Dementsprechend ist

seine „Atalanta" eine Zusammenstellung von Gefühlsäusserungen, die aber, weil sie erkünstelt sind, des idyllisch poetischen Reizes ganz entbehren.

Der nüchterne Gottsched war nicht der Mann dazu, das natürliche Leben ursprünglicher Menschen in seiner Einfalt zu schildern, seine Schäfer sind kühle Verstandesmenschen, die die Metaphysik der Liebesangelegenheiten studiert haben und von Liebe und Treue räsonnieren, dieselbe aber nicht wirklich fühlen. Fade Liebeständeleien bilden demnach den Hauptteil des Stücks. Charakteristisch ist, dass Amaryllis, als Atalanta sie in III, 3 bittet, mit ihr „einsam" zu bleiben d. h. sich der Liebe nicht zu ergeben, antwortet:

„Wie wollen wir indess die lange Zeit vertreiben?"

Man sieht, die guten Leutchen haben eben weiter nichts zu thun als mit der Liebe zu tändeln. Sehr richtig erkennt Atalanta im Müssiggang den Haupthebel für Liebesneigungen, wenn sie dem zärtlichen Corydon folgendes abkühlende Wort sagt:

„Geh! fleuch den Mussiggang!
Wer sich zu schaffen macht, dem wird der Tag nicht lang;
Doch wer stets müssig geht, der heckt verliebte Grillen,
Die endlich den Verstand mit lauter Thorheit füllen" (I, 3).

Wenn übrigens Corydon später zum Selbstmord schreitet, so stimmt dieser Vorgang nicht zu Gottscheds Theorie. Er sagt nämlich § 7: „Sie (die Schäfer) sind eifersichtig und empfindlich; aber auch leicht zu besänftigen. Sie beklagen sich über die Unempfindlichkeit ihrer Schönen; henken sich aber deswegen nicht auf." Er tadelt auch an einer Neukirchschen Ekloge den Einfall, dass Thyrsis sich das Leben nehmen will. Ein solcher Einfall ist ihm „wider die Tugend, ein solch strafbares Verfahren steht keinem Schäfer an."

Wenn Gottsched ferner schreibt § 5: „Im Absehen auf den Verstand, sind diese glückseligen Schäfer zwar einfältig, aber nicht dumm — — Sie haben einen gewissen naturlichen Witz, aber keine gekunstelte Scharfsinnigkeit. Sie machen Vernunftschlüsse, aber von metaphysischen Absonderungen wissen sie nichts. Sie halten sich allezeit an das, was sie empfinden, und ihre Unterredungen handeln von dem, was geschieht, was sie gesehen oder gehöret haben" 1), so hat er die Grundsätze in praxi schlecht befolgt, denn seine Schäfer machen den Eindruck prosaischer, pedantischer Philister, die nur das Schäferröckchen angezogen haben, sich aber im übrigen von ihren Brüdern in Civil nicht unterscheiden. Das ganze Gefuhl, dessen Gottsched fähig ist, konzentriert sich in dem Verse:

„Ein tugendhaftes Herz darf man vernünftig lieben" (I, 2).

„Vernünftig" und „tugendhaft" sind die beiden Stichworte, von einer rücksichtslosen Hingabe des einen Individuums an das andere ist keine Rede. Es beruht vielmehr Alles auf Convention. Wenn Nisus zu Damon von Amaryllis sagt:

---

1) Aehnlich heisst es bei Fontenelle (in Gottscheds Uebersetzung S. 598): „Was sich fur die Sprache der Schäfer schicket, ist dieses: nur allezeit von geschehenen Sachen zu reden, und nicht viel Vernunftschlüsse zu machen. Leute, die einen mittelmässigen Verstand haben, oder doch denselben nur halbigt brauchen gelernet, haben eine Sprache, die sich nur bey besonderen Sachen, so sie empfunden haben, aufhält."

„Du siehst! sie läuft ihm nach! Der Geyer! das lässt schön,
Wenn so die Mädchen selbst nach ihren Schäfern gehn.
Sie liebt ihn ganz gewiss, und kann sich nicht verstellen,"

so heisst das mit andern Worten: sie verstösst gegen den guten Ton, wie er in Arkadien üblich ist. Welcher Gegensatz zur wirklichen Naivetät eines Naturkindes spricht sich in folgenden Worten Atalantas aus:

„Man schränkt ja ohnedem das weibliche Geschlecht
Durch harte Regeln ein" (IV, 2)!

Nur selten gelingt Gottsched die Schilderung der ungeschminkten Natur. So berührt die Bandscene in IV, 4 angenehm gegenüber der Etikette der schäferlichen Galants: Doris hat nämlich von Menalkas ein Band bekommen, Nisus nimmt es ihr und behauptet nun, es von ihr erhalten zu haben. Doris wünscht das Band von Nisus zurück. Myrtill soll den Streit entscheiden, er lehnt aber das Richteramt bescheiden ab und überträgt es Atalanta. Diese macht kurzen Prozess und hängt das Band ihrem Jägerhunde als Putz um. Hier hat Gottsched wenigstens eine realistische Darstellung der Natur versucht, in den Neckereien einen idyllischen Ton anzuschlagen getrachtet und zum Teil auch getroffen. Wir haben es mit Naturkindern zu thun, während in den meisten andern Scenen die fade Philiströsität überall durchblickt, wofür ich zum Beweise noch eine Stelle anführe: In I, 2 spricht Menalkas folgendes grosse Wort gelassen aus:

„Die edle Liebe bleibt der Weisen Eigenschaft.
Die sehn auf Geist und Witz und ein gesetztes Herze,
Das nicht im Glücke trotzt; hingegen auch im Schmerze
Nicht matt und zaghaft wird. Sie sehn auf Redlichkeit;
Nicht auf die Schönheit bloss, die mit der Frühlingszeit
Der zarten Jugend welkt" (I, 2).

Ein Streben nach realistisch derber Komik zeigt II, 3, wo Damon während der ganzen Scene mit blutender Nase, die er sich durch sein aufdringliches Benehmen von Atalantas Hand zugezogen hat, sich am Dialog beteiligt. Hier hat sich Gottsched doch einmal aus der Sphäre seiner „feinern poetischen Schäfer" in die nüchterne Wirklichkeit herabgelassen.

Die äusserlichste Art endlich, dem Leser wahrscheinlich zu machen, dass das Stück ein wirkliches Schäferspiel ist und unter Landbewohnern spielt, besteht in der Operation mit ländlichen Beschäftigungen. Die Schäfer geben den kranken Schafen Heilmittel, schnitzen bunte Stäbe, flechten Hüte von Stroh, machen Körbe und anderes mehr 1). Aber diese Scenen sind nur lose in das Ganze hineingezogen, im allgemeinen blicken immer wieder die Salonschäfer durch, die „selber dichten, und oft einen Vers aus Fabeln und Geschichten machen" (I, 1).

---

1) Vgl. I, 1, wo Nisus sagt:
„Ich kann so manche Kunst. Wer bunte Stäbe will,
Der kömmt gewiss zu mir! allein ich schweige still.
Ich flechte hier von Stroh die allerschönsten Hüte,
Die sind fürwahr beliebt, und von besondrer Güte:
Doch pral ich nicht damit. Aus Binsen, Schilf und Gras
Bereit ich allerley: allein wem sag ich was?

Wenn wir nun die trockenen Liebeständeleien zusammen fassen mit der ewigen Tugendschwärmerei, fur die sich in jeder Scene Beispiele finden und von der Gottsched in der Theorie sagt: „Ihren Willen anlangend, haben sie zwar, als Menschen, Affecten; aber keine unordentliche und ausschweifende Begierden, dadurch sie einander beleidigen könnten. Der Geiz und Ehrgeiz verleiten sie zu keiner Ungerechtigkeit — — Endlich sind sie auch mässig und nuchtern, und mit einem Worte, ganz tugendhaft und vergnügt" ——, so können wir uns nicht wundern, dass bei den „ganz tugendhaften," philistrôs sentimentalen und pedantischen Gesellen, die sittlich gut, aber poetisch desto schlechter sind, Gottscheds „Atalanta" so langweilig geworden ist.

Sein Stuck entbehrt aller und jeder Grazie. Gerade die Schäferpoesie erfordert mehr als alle andere liebenswurdige Anmut und scherzende Laune, damit die maskenhaften Figuren, wenn auch nicht Fleisch und Blut, wenn auch kein Herz, so doch einen Schein wirklichen Lebens erhalten. Diese Eigenschaften besass aber der nuchterne Oberschäfer an der Pleisse nicht.

Wenn er dennoch in § 8 seiner Theorie schreibt: „Ich zweifle nicht, dass ein jeder, der diesen Charakter der Schäfer recht erweget, gestehen wird, dass Schäfergedichte, die auf diesen Fuss verfertiget worden, eine besondere Anmuth haben mussen," so mag er sein Urteil selbst vertreten.

Werfen wir noch einmal einen kurzen Ruckblick auf Gottscheds Schäferspiel und seine Leistungen fur die Schäferpoesie im allgemeinen, so lassen sich folgende Punkte aufstellen:

Er ubernahm:

1. Die Form des heroischen Stils (5 Akte).
2. Die bei den Franzosen ubliche Versform (Alexandriner).
3. Den Mangel an Realität des Ortes und der Zeit.
4. Die typischen Charaktere.
5. Die Motive der Handlung.

Dagegen:

1. Loste er die Verbindung des Schäferspiels mit der Oper, die bei den Italienern, Franzosen und Deutschen herrschte, und machte es zu einem gesprochenen Drama.

2. eliminierte er alle romantischen Züge, alle Anklänge an den Amadisroman (Abenteuer, Zauberei und Wunder).

3. nahm er dem Schäferspiel alle Satire, alle Beziehung auf gegenwärtige Verhältnisse und Personen.

4. eliminierte er die Bestandteile des Barockstils (Mythologie, Obscönitäten, heroisches Pathos, Dekorationsaffekte).

5. versuchte er das Schäferspiel theoretisch zu begründen und zu rechtfertigen, wenn diese Theorie auch verworren und abgeschmackt war.

Die Körbe, so ich mach, sind wahrlich von den rechten!
Hör Doris! ich will dir ein sauber Körbchen flechten!
Ein Körbchen voller Kunst, darauf du, wie du gehst,
So jung, so schlank, so schön an meiner Seiten stehst!
Und mir ein Händchen giebst, voll Freundlichkeit und Lachen,
Was gilts! das wird dich bald dem Nisus günstig machen."

Vita.

Natus sum Fridericus Rühle die VI. mensis Septembris MDCCCLXI patre Henrico, matre Elisabetha de gente Meissner, quos superstites esse valde làetor, in vico provinciae Saxonicae, cui nomen est Flötz. Fidei addictus sum evangelicae. Primis litterarum elementis imbutum me anno MDCCCLXXII gymnasium Francisceum suscepit Servestanum. Anno MDCCCLXXXI testimonium maturitatis adeptus universitatem adii Kiliensem, tum Ienensem, tum Halensem, quibus in urbibus per octo semestria studiis me dedi philologicis et theologicis. Audivi lectiones virorum illustrissimorum prof. Blass, Erdmann, Foerster, Haupt; Delbrück, Gaedechens, Schaefer, Sievers; Gering, Haym, Jacobi, Keil, Koestlin, Schlottmann, Zacher, Dr. Burdach. Seminario interfui germanico et theologico. Praeterea benigne permiserunt viri doctissimi prof. Gering et Dr. Burdach, ut exercitationibus interessem Theodiscis. Quibus omnibus viris optime de me meritis, imprimis Zacher et Gering, qui studiorum meorum adjutores fuerunt, et Burdach, qui in hac dissertatione elaboranda libris et consilio amplissime me àdjuvit, gratias et ago et habebo quam maximas.

Druck von F. Kauffmann, Zerbst.